HF
60
P22
Vol. 19

AP

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V — Tomo XIX. Núm. LV

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Carta a una dama amiga sobre los gozos y los dolores de la amistad.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

Max Aub: *Lo más del teatro español en menos que nada.*

Federico Sopeña:
La música en las «Memorias» de François Mauriac.

EL HONDERO

Gerardo Diego: *Octubre.*

Jesús López Pacheco: *Seis poemas.*

Gabriel Ferrater: *Hiberno ex aequore.*

YUNQUE DE TINTA FRESCA

Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Gaos.*

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
DEC 29 1960
PERIODICAL READING ROOM

• •

TRIBUNAL DEL VIENTO

•

LA ATALAYA Y EL MAPA

Madrid - Palma de Mallorca
Octubre, MCMLX

PAPELES DE SON ARMADANS

REVISTA MENSUAL

Director:
Camilo José Cela

Subdirector:
José María Llompart

Secretario:
Jorge C. Trulock

Gerente:
Fernando Sánchez-Monge

Administrador:
Miguel Nicolau

Redacción y Administración:
José Villalonga, 87
Palma de Mallorca

ÍNDICE DEL PRESENTE NÚMERO:

	Págs.
Carta a una dama amiga sobre los gozos y los dolores de la amistad	3
Max Aub: *Lo más del teatro español en menos que nada.*	11
Federico Sopeña: *La música en las «Memorias» de François Mauriac*	39
Gerardo Diego: *Octubre* . .	57
Jesús López Pacheco: *Seis poemas.*	58
Gabriel Ferrater: *Hiberno ex aequore*	63
Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Gaos*	75
Tribunal del viento . . .	101
La atalaya y el mapa . .	I

Xilografías de la colección Carreras, de Gerona

DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA PARA LIBRERÍAS:

Cataluña: ***Distribuciones Ánfora Barbará, 13. Barcelona.***

Resto de España: ***Editorial Gredos Benito Gutiérrez, 26. Madrid.***

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *LV*

Madrid - Palma de Mallorca

Octubre, MCMLX

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado, fabricado a mano por la casa Munné (Capellades), numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7.-1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

HT
60
P22
v.19

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V — Tomo XIX. Núm. LV

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Carta a una dama amiga sobre los gozos y los dolores de la amistad

Pero amigo claro
leal y verdadero
es de fallar muy caro;
non se ha por dinero.

Don Sem Tob

El escritor, ¡qué cosas pasan, señora!, tiene muchos amigos –hipócritas si son ingleses, avaros si son franceses, envidiosos si son españoles– que a ninguno borra por más que todos hicieren, ¡y mire usted que, a veces, hacen méritos!, de la insaciable nómina de su amistad. Quien tiene mil amigos –decía el moro Alí Ben Abu Taleb y el escritor le aplaude– no puede prescindir de ninguno.

El escritor, hace años, conoció a un filósofo de churrería y copeja de anís –don Habacuc del Cura y de la Puente se llamaba y era hombre que no tenía un

solo pelo en todo el organismo– que clasificaba a la humanidad, para entenderse, en amigos e hijos de puta. A don Habacuc, señora, le dieron muchas y muy buenas tortas en su vida por defender a grito pelado tan drástica clasificación, pero don Habacuc, que era hombre de principios, las encajaba lleno de entereza.

–Peguen, peguen –decía–, pero piensen que jamás podré llamar amigo a quien me zurra.

Esto de la amistad, señora, es sentimiento difícil de clasificar: mercancía preocupadora y huidiza. Para Luis Vives –hombre, salvadas sean las distancias, también partidario de esto de escribir a las damas– la amistad era la sal de la vida, y para Edward Young, que tenía saludables ideas de borracho, lo que resultaba ser la amistad con relación a la vida no era la sal, sino el vino. Sabido es que, en los restaurantes, para que los cocineros no se ajumen, suelen echarles sal en el vino de los guisos, con lo que si el paladar del comilón no sufre, el gaznate del beberrón a morro se estraga y aun se escalda. Según parece, la sal y el vino no hacen buenas migas, pero, en todo caso, allá cada cual con sus terapéuticas y allá Luis Vives y Edward Young con sus mezclas y sus dosificaciones, que la amistad y la vida, señora, por más sal que le receten al vino y aun por más vino con que se ensaye a apagar el fuego de la sal, siguen su curso al alimón y tan campantes.

La amistad, señora, es una fruta alegre en cuyo cuesco –que tanto vale por su semilla como por su corazón y aun por su alma– anida la sosegada avecica de la paz. Lope de Vega entendió la amistad como el alma de las almas, como el ánimo de las ánimas, como la fuerza que crea y vivifica al alma. Lope de Vega, gran amador, fiaba la higiene del alma a la amistad porque sabía cuán engañosas eran las revueltas –y bélicas y tumultuarias– aguas del amor.

Ovidio decía que el amor es una suerte de guerra; por detrás del pensamiento de Ovidio pudiera leerse que la amistad, a diferencia del amor, es un afortunado tercio de beatífica quietud, de paz sin reservas; observe, señora, que la paz reservada no es ya ni paz, aunque así le llamen, porque la paz es noción absoluta y que rechaza, por innecesaria, toda adjetivación.

Sucede, sin embargo, que Ovidio, al igual que la mayoría de los escritores a quienes la obligación –o la musa– ponen en trance de hablar sobre el amor, no precisa demasiado lo que quiere decir y confunde y mezcla y hace tablarrasa con los amores sin pararse a pensar que son de muchas especies y de muy dispar y aun encontrada madera. (Algo parecido me acaeció, señora, –aunque no más que por de fuera, se lo juro– cuando, dos puntos atrás, le glosé, que tampoco es mala glosa, a Lope.) Séneca y Rousseau, sobre las huellas de Ovidio, no aportan mucha

luz al penumbroso rincón por el que discurrimos. Séneca encontraba provechosa a la amistad y heridor al amor; Rousseau veía pródiga a la primera y avaro al segundo.

Usted, señora, que está muy intelectualizada, quizás sea lectora atenta de Ovidio y de Rousseau. Aunque las comparaciones resulten siempre enojosas, me agradaría poder expresarle mis preferencias por escritores más próximos y familiares. Dostoievski distinguía, con honda sagacidad, las lindes del problema: enamorarse no es amar –nos dice–; puede uno enamorarse y odiar. Don Benito Pérez Galdós, que dio forma artística al difuso sentir (ni pensamiento siquiera) de los padres de familia, nos explica que el verdadero amor, el sólido y durable, nace del trato; lo demás –concluye– es invención de los poetas, de los músicos y demás gente holgazana. Admito, señora, por la mucha afición que le tengo y porque sé que le agrada que lo haga así, que don Benito, a lo mejor, es un tanto exagerado en sus apreciaciones; pero que le asiste su miajita de razón es cosa que, según confío, tampoco usted habrá de discutirme.

El escritor, le venía diciendo, es hombre de muchos amigos. Hacia ellos siente, como es lógico, amistad y también, ¿por qué no decirlo?, amor, mucho amor. Esto del amor, señora, es algo que suele confundir, quizás porque no se sepa bien de qué pie cojea, aunque yo piense que no confunde más que a quien se deja.

Con mis amigos, señora, y con usted –¡lagarto, lagarto!– no creo que mis sentimientos sufran error alguno. A mis viejos amigos –la moza Sonsoles Monjabálago Zorita, Melquiades Corazón, la Matauten, don Antipatro Ceutí y su señora, de soltera Espeusipa Corbatón Membrilla y, con ellos y muchos más, la turbamulta de piadosos cofrades que me arropan– los amo, incluso tiernamente, aunque de ellos ni esté ni jamás haya estado enamorado.

Ante usted, señora, mis sentimientos son más bien todo lo contrario. De usted, señora, estoy enamorado (¿por qué no decírselo si, al menos, mi ridícula pretensión ha de servir para llevar la risa a su semblante?), e incluso enamorado como un choto –y usted bien lo sabe–, pero amor, lo que se dice amor, ni lo he sentido por usted ni creo que llegue a sentirlo nunca, aun por mucho que las cosas cambiaren. Voltaire –a ver si nos entendemos– predicaba cambiar de placeres pero no de amigos. Usted, señora, en mi corazón es una pieza cambiable (la prueba es que su desdén no me ha matado) y placentera, aunque no más que de olerla pasar. A mis viejos amigos les sucede justamente al revés: que ni podría ni querría cambiarlos por todo el oro del mundo. Las seis señales de la amistad que se leen en el «Panchatantra» no rezan entre nosotros: usted no me dio nada –que yo recuerde– ni permitió recibir un ápice de todo lo que hubiera deseado darle; usted ni me contó sus secretos ni mostró el menor interés

en preguntar por las miserias de los míos; usted ni me invitó a comer, aun sabiéndome hambriento, ni se dejó festejar –¡qué dulce fiesta perdida!– de mis ahorros. ¡Bien avisaba Fedro que la compañía de los poderosos –tal usted, por ejemplo– no es de fiar! Usted es hermosa, señora, y mis amigos, mis viejos amigos, son con frecuencia feos y desgraciados. Pero, ¡ya ve lo que son las cosas!, no los cambio, en sus flaquezas, por sus galas. Cuando mis amigos son tuertos –decía Joubert– los miro de perfil. A mí me pasa lo mismo.

Esto de la amistad, señora, tiene sus dolores –¡ay, su esquiva soberbia, dama Narciso, vestida de pudor!–, pero también tiene, créame sin dudarlo, sus hondos gozos de lealtad. Por eso me junto con mis amigos de siempre, señora: aquellos que rebosan, como la mejor espuma, en el zarandeado cogüelmo de mi corazón.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

MAX AUB:

Lo más del teatro español en menos que nada

•

FEDERICO SOPEÑA:

La música en las «Memorias» de François Mauriac

Lo más del teatro español en menos que nada

PARA DAR UNA SUCESIÓN DE NOMBRES Y RETAHILA DE FECHAS hay docenas de historias de la literatura española que incluyen naturalmente la del teatro, su expresión máxima. Lo que dice una dícenlo todas durante algún tiempo; luego cambian, según las modas, para lo mismo. (Háblase de plagio referente a obras de creación pero debió inventarse para los manuales).

Prefiero intentar explicar por qué el teatro español fue y es como es, además de su condición básica de haber sido escrito en español; lo que me llevará, a pesar de mi gusto, a no hablar del teatro catalán, que no es cualquier cosa.

El teatro es un extraño monstruo de tres cabezas que habita una cueva de la que se asoma una o dos veces al día —en España, más voraz, los domingos a veces tres—. Prefiere la noche, amigo de la luz artificial desde que la hubo. Tres cabezas: la obra, el actor y el público. De sus relaciones depende el éxito, no siempre casado con la calidad. (No es privativo: lo mismo sucede con lo demás: novela o ensayo, cuento o poesía: autor, obra, lector. Pero de ser lector a ser público va la gran diferencia del libro a lo representado, de lo pintado a lo vivo).

Ahora bien, sin público no hay teatro. El público fija los términos mismos del teatro. El teatro español

lo es porque su público es español; suceso naturalmente idéntico para cada idioma.

¿Qué ha sido, qué es el público español? Ante todo es, ha sido, desde sus primeros tiempos, un público distinto del francés, inglés o italiano.

El público depende de las condiciones económicas y sociales del país, del desarrollo del saber, de la religión que, en último término, además de las circunstancias que siempre son históricas, a su vez también dependen de ellas. Como es natural, la geografía juega su papel bajo el sol de la casualidad que también está subordinada en cierto modo a las condiciones de vida de los hombres. En cualquier lugar se cuecen milagros, menos en la historia; allí todo se explica.

La realidad geográfica, la histórica, del pueblo español fueron radicalmente distintas de las que vieron nacer al pueblo alemán, al pueblo inglés, al francés, al italiano. Puesto a hablar del teatro español el echar un vistazo a la historia de España, madre del público español, facilitará determinar su curso, sus maneras, dejando la calidad a lo cernido por las historias de la literatura (que no voy, en tan corto espacio, a ocuparme de esa «mohatra de versos, fullerías y trapazas», como dice Guevara hablando de otra cosa).

No han sido los españoles, en mayor parte que otros pueblos, responsables de su historia. Pero la península ibérica sirvió de palestra a cuantas banderías, pueblos y civilizaciones tuvieron que dirimir querellas a mil leguas alrededor. Allí se decidió, no enteramente, como es natural, el destino de Roma, el del catolicismo, la

estructura política de Europa. En España iniciaron cartagineses y romanos la segunda guerra púnica, se batieron las facciones italianas, en ella descargó el Islam la energía de su expansión. Cuando concluye virtualmente la reconquista, Francia e Inglaterra extienden a la península su guerra secular. Más tarde se dilucida en suelo español la hegemonía europea de las dos grandes casas reinantes. Del siglo XIX hablaré más adelante. Sólo durante los siglos XVI y XVII parece estar España libre de ingerencias extranjeras, pero ni siquiera esto es cierto.

La invasión árabe, a principios del siglo VIII, es un hecho mucho más considerable para el país que las invasiones bárbaras, trescientos años antes. Como ha demostrado Pirenne, el hecho capital de la Edad Media es el conflicto cristiano-árabe, que se concreta a España. Crisol: teatro de un Nuevo Mundo. La batalla de Poitiers posiblemente no pasó de ser la derrota de una avanzada que no se proponía cosa mayor, pero lo cierto: que los demás países europeos se organizaron y evolucionaron social y políticamente de manera muy distinta al no tener en su entraña el peso árabe, grávido a su vez de lo alejandrino. La ocupación musulmana hizo imposible la constitución de un Estado peninsular parecido a Francia o a Inglaterra, España es aparte. La ocupación árabe enriqueció a España con valores históricos y artísticos originales. Es decir, ya desde entonces se podía prejuzgar —no tenía nadie por qué hacerlo— que el teatro español sería distinto de los demás. Si el teatro español se presenta en el Renacimiento con un

vigor que le es personal se debe, en última instancia, a la presión árabe –y judía– que dispara la energía cristiana española hacia mundos desconocidos y no sólo en el teatro, como es natural.

Hasta el siglo VIII España se movía lentamente por el camino de todos los pueblos occidentales romanizados y sin la invasión agarena no hay duda que la península ibérica hubiera evolucionado como los demás. No fue así. Se rompieron las unidades de lengua y cultura, la unidad religiosa, la unidad política; la raza misma, más romanizada que otras, se mestizó.

Ocho siglos son muchos siglos, y la reconquista no fue ni mucho menos una batalla continua. Pronto impuso la cultura árabe su dominio y los musulmanes se afianzaron tanto por él intelecto como por fuerza. Generalmente los vencedores –buen ejemplo las tribus germánicas– son conquistados y absorbidos por los vencidos pero, como ya apuntó, en 1912, don Julián Ribera, muchísimos españoles se islamizaron. (Fuera de España lo hicieron personajes tan importantes como el emperador Federico II y su hijo Manfredo. Pero fueron casos aislados, sin influencia posterior).

Esta fusión forzó el aislamiento de España a partir del siglo VIII, imponiéndole una Edad Media más larga y más intensa, en ciertos aspectos capitales, que a los demás pueblos europeos. Como veremos este medio será esencial para el teatro español. La gran influencia española de toda esa época en Francia e Italia, que todavía no son ni Francia ni Italia, es principalmente filosófica, científica, artística y literaria; no tardará en

leerse en los más de los manuales —a pesar de los repegosos nacionalismos— cómo la poesía española nació en los aledaños de Córdoba o Toledo. Y, naturalmente, la novela y cierto teatro.

El incesante ejercicio de las armas, en una edad en que lo militar y lo religioso venían a ser uno y lo mismo, hizo de España el país sin rival de la caballería. Si, por una parte, la lucha secular contra el islamismo y la presencia de multitudes hebreas más cultas, más ricas y más numerosas que en cualquier otra parte del mundo occidental, acentuaron el sentimiento católico ortodoxo de los españoles; por otra, en ningún otro país hubo tantas ni tan prolongadas y pacíficas controversias como en España entre teólogos de las tres religiones.

La reconquista dio a la Iglesia en España un predicamento excepcional al tiempo que imponía al clero español una inmoderada actividad militar que los eclesiásticos del resto de Europa no conocieron sino más tarde con las Cruzadas, y fuera de sus fronteras. La nobleza guerrera fue en España religiosa, y los religiosos, guerreros; las fortalezas militares, conventos; los monasterios, fortalezas. Los prelados mandaban sus tropas personalmente. En tal atmósfera, el clero español no sólo fue militar sino político. Estos hechos empiezan a dar cierta idea del teatro español: nacido, como cualquier otro cristiano, al amparo de la Iglesia. En ningún país del mundo se escribirán tantas comedias «de santos», tantos autos sacramentales.

Vamos a otro hecho importante. La reconquista

dura ocho siglos. Pero, de hecho, acaba en el siglo XIII De la convivencia de moros, judíos y cristianos sale, con todas sus armas, el idioma. Pero del siglo VIII al XIII las guerras discontinuas habían producido, sobre todo en Castilla, León y Aragón, meollo del país, de la lengua, un hecho singular: el continuo guerrear forzó a los habitantes a aglomerarse en burgos, villas, ciudades, al amparo de un castillo; desamparando el campo. Ahora bien, el teatro es un hecho ciudadano, y aún hoy, por eso, en España, hay relativamente más teatros que en cualquier otro país del mundo. Hecho singular que determinará otra marca específica del teatro español: el enorme número de comedias, lo cual no tiene que ver, naturalmente, con su calidad.

Otra más: los famosos fueros, otorgados a raíz de la repoblación de lugares reconquistados, son fundamento de privilegios que harán del trabajo una ocupación deshonrosa. Siendo el teatro una de las mejores maneras de perder el tiempo —o de ganarlo—, los hidalgos son pilares del teatro y de la decadencia española. La lucha de ciudad y campo, de artesanía y campesinado, de aristocracia y plebe, que caracteriza la formación de las nacionalidades europeas, existe muy desvirtuada en España donde, en cambio, surge esplendoroso el teatro nacional como ocupación apasionante lo mismo en Madrid que en Valencia o en Sevilla y, por ósmosis, en ciudades menos importantes y hasta en aldeas.

Este sentimiento de enemistad hacia el trabajo no es exclusivo de la aglomeración ciudadana: el español es enemigo del trabajo por sentido moral de herencia

árabe, como puede leerse con toda claridad en Aben Jaldún que, como es natural, desprecia ferozmente a los campesinos. (Razón fundamental por la que jamás tuvo el luteranismo la menor posibilidad de éxito en España).

El concepto de hidalguía es árabe: el no trabajar, guerrear, vivir de trabajo ajeno, no ensuciarse las manos son, según el primer sociólogo que hubo en el mundo, muestras de nobleza, el más preciado bien de los reconquistados. Evidentemente, rezar y asistir a espectáculos son perfectos complementos del no hacer nada. El *señorito* sigue teniendo las mismas ideas y costumbres.

La ciudad, la hidalguía, los *señoritos* engendran dependientes cuyo ideal es no hacer nada, un *lumpen-proletariat* de criados y vagos. De esta organización social —económica y social— surgen los dos tipos fundamentales del teatro español (del teatro, y por ende, de la novela): Don Juan y el pícaro.

La novela picaresca es base de cierta novela europea y americana como Don Juan es la de nuestros mitos modernos. Monipodio será considerado como un ser superior, y el bandido un *caballero*. Las «obras» siempre han sido mal vistas en España. Aquí hallamos una vez más la razón de la popularidad de la Contra-reforma en la península ibérica. *Pasar trabajos* es dicho muy español para expresar malos ratos. Por eso hay tan poca descripción de cualquier clase de labores en la literatura española, y el tipo del pícaro será expresión nacional hasta el teatro de Muñoz Seca que en él

tiene su única posibilidad de subsistir. No me sería difícil llegar por este camino, empedrado de malas intenciones, hasta *Cantinflas*[1].

El sistema municipal español, la organización feudal española, tan distinta de la que con este nombre se conoce en todo el resto de Europa, fomenta un teatro de signo diferente que en lo que acabo de decir se asienta. (Dejando aparte el religioso del que por falta de espacio no voy a poder hablar). Un tono picaresco le diferencia de otros balbuceos dramáticos en las nuevas lenguas. (Plauto no tiene que ver con lo que voy diciendo; su reconocimiento es posterior y culto). El aspecto dialogado de algunos poemas, no hechos directamente para las tablas, también es de señalar como claro gusto del vulgo de las ferias que el camino de Santiago abre a muchos extranjeros; ahí surgirá, de los cantares de gesta, el romancero, tan nacional y particular como el teatro con quien maridará. De este modo el teatro español, la literatura española, tendrá un acento popular y realista –que con mayor o menor brillantez corre, hasta la fecha, del Arcipreste de Hita a Camilo José Cela, lo mismo que hemos visto nacer y sobrevivir el pícaro desde los albores mismos del idioma. (La cosa no es tan sencilla, sin contar la otra

---

[1] La diferencia fundamental de los tipos creados por Charles Chaplin y Mario Moreno dependen de su función frente al trabajo: *Charlot,* víctima; *Cantinflas,* aprovechado. Lo que va de un anglosajón –hijo de la Reforma– a un latino, descendiente de la Contrarreforma.

vertiente dorada y gongorina. Pero tengo que ocuparme de lo más, no de todo).

Al español no le interesaban el comercio ni la industria, que consideraba actividades villanas. Hablo en pasado porque en algo ha cambiado. En consecuencia, buscando el castellano una riqueza fácil por medio de las especies, sin haber perdido la obsesión del oro que Alfonso X soñó hallar con la piedra filosofal, dio con él –¡oh, prodigio!– en pago de su despego por el trabajo, y como divino regalo de la geografía.

(Pero también le impulsa el espíritu misionero, la ambición de sustraer millones de almas a las religiones bárbaras y salvarlas. Si exterminaron los indios del Caribe, en el continente se cruzaron con los nativos, convirtiéndolos al cristianismo, situándoles moralmente a su altura, con Dios como punto de referencia, lo cual permitió esclavizar a los más. Pero llevaron a sus reinos –no sus colonias– aquel sentimiento universalista de la Edad Media que pintaba en la Epifanía a un Rey Mago negro junto a otros blancos. Porque ignoraban las diferencias de raza y dividían a los hombres no por el color de la piel sino por la religión que practicaban. En cambio, los colonizadores protestantes, inspirados por la Biblia, llegaron a América, a las Indias, convencidos de ser el pueblo elegido, nuevo Israel, a tomar posesión de la Tierra Prometida cumpliendo la voluntad de Jehová que les mandaba, de paso, identificar a los no europeos con los cananeos y destruirlos. Con este criterio los colonizadores protes-

tantes exterminaron al indio del Norte de América, de costa a costa del continente, sin recurrir al teatro. Tendrá que pasar mucho tiempo, y muchas cosas, para que aparezca un teatro norteamericano. El fenómeno Sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón sólo pudo darse en castellano).

Hasta el Renacimiento se puede hablar de la poesía, de la novela y del teatro español casi como de un solo género. Loas, églogas, apólogos, cuentos, diálogos obedecen a un mismo sentir muy poco diferenciado. La prueba está en la obra maestra —que remata la época— y acerca de la que todavía no nos hemos puesto de acuerdo sobre si es novela o teatro: lo cual es absurdo: a sí misma se titula *tragicomedia*. No hay duda de que se trata de teatro porque, adaptada de una manera o de otra, se ha representado, se representa y se representará en todas partes.

La Celestina es tan madre del *Lazarillo* como del teatro de Lope de Rueda, esos ilustres contemporáneos. Si la novela picaresca deja aparte el amor, no así el teatro, donde no tiene obstáculo o, mejor dicho, donde sus obstáculos forman la trama misma de la historia y el «cornudo y contento» abunda tanto como siglos más tarde en los vodeviles franceses. (No olvidemos, para los que señalan que en la novela picaresca no juega el amor, que en sus últimas páginas el *Lazarillo* cobra —medrando— valor social por los cuernos que lleva. El cuento IX del *Corbacho* es ya un entremés picaresco: un vendimiador, herido en un ojo, regresa a su casa; su mujer le cura el ojo bueno para que

no vea huir a su amante. Es tema de todos los siglos venideros).

Ahora bien, en España no existían palacios al modo renacentista italiano, sino castillos; por lo tanto el teatro español no fue de salones sino de plazas. Mientras en Italia revivían héroes griegos y latinos sólo al alcance de letrados, el pueblo español prefería lo que tenía a la mano: Calixtos, Melibeas, Celestinas, sin hablar de las figuras que eran –y son– de todos: la Muerte, las Virtudes, los Vicios.

¿Qué sucede en Italia mientras se escribe *La Celestina*? Ludovico Ariosto fabrica, para asombro de los que las conocían en latín y la corte de Ferrara, comedias eruditas con caracteres estereotipados, en «versos esdrújulos para volver perfecta la imitación latina».

El cardenal Bibbiena hace otras para las cortes de Urbino y de Roma. Las representaciones palaciegas son fastuosas, como corresponde a sus marcos. Los argumentos, de Plauto y Terencio o de Boccaccio. Importaba divertir a los señores con desgracias conyugales muy alejadas teóricamente de las posibilidades de muchos mecenas: grandes capitostes de la Iglesia. Maquiavelo –ese Lutero de Italia, como dice de Sanctis– pergeña *La Mandrágora,* claro que con otra levadura. De nuevo aquí, una enorme diferencia: mientras en Italia son los grandes señores de la Iglesia los que prohijan el teatro, en España es la Iglesia misma la que le cobija.

Sin embargo, como no podía menos de ser, el Renacimiento se abre paso en la península, la influencia italiana, la de los españoles que se pasean allí como

dueños y señores, se hace patente. De todas maneras, entremezclados con los temas de las tragedias al itálico modo, vemos otros, legendarios, de la historia nacional, lo mismo en Virués que en Juan de la Cueva o en Cervantes; de ahí *La tragedia de los siete infantes de Lara, La comedia de la libertad de España por Bernardo de Carpio, La Numancia.* (La influencia de Séneca merecería un capítulo aparte. Tan aparte que no puedo hablar de ella ahora). En el teatro de esa época —estamos en el siglo XVI— no hay todavía continuidad verdadera en el argumento ni progresión constante del interés; son frecuentes las variaciones de lugar, se procede a saltos, se recurre a personajes nuevos ya mediada o a punto de acabarse la obra. Lo que importa es la idea fundamental ó un personaje clave. No cuenta tanto la intriga como el carácter (sea el de un personaje como el del *Infamador* de Juan de la Cueva o el de una ciudad como *Numancia*). Así escribe Andrés Rey de Artieda *Los amantes de Teruel;* Fray Jerónimo Bermúdez sus dos tragedias al hilo de la historia de Inés de Castro; Cervantes sus primeras tragedias. El horror y la monumentalidad tienen allí su sitio: el Gran Guiñol no es de ayer; se ven cortar, *coram populo,* orejas, manos o narices. No llega Cervantes a tanto en la escena famosa de la resurrección del muerto, en la *Numancia,* tan impresionante de oír y de ver.

Pero quien asegure que la traducción de las tragedias griegas no influyó en el teatro español del siglo XVI —sean las trasposiciones de Pedro Simón Abril o Fernán Pérez de Oliva— se equivoca; nada recuerda tanto la

escena de Marquino y el muerto como la famosísima de *Las Coéforas:* la del llanto e imprecaciones de Electra frente a la tumba de Agamenón. Ahora bien, fue una influencia fugaz, un intento de europeización que duró pocos lustros.

Para esclarecer la historia del teatro español posiblemente el de Cervantes sea el más explícito. Lo mismo por haber escrito la *Numancia,* la mejor tragedia española, que por derrota a manos de Lope de Vega, que por haber creado con sus *Entremeses* el auténtico teatro de costumbres. Cervantes –lo mismo que los autores antes citados– pertenece al Renacimiento, a su fase más ilustre en España, la de los erasmistas. He aquí que se afianza por el mundo el imperio de la razón, la fuerza del dinero, por los que va a pasar el camino de la civilización a hombros del capitalismo. Pero, por lo que hemos dicho antes de la muy especial formación del pueblo español, la reacción contra la Reforma va a encontrar un terreno muy abonado para cerrar, por siglos, esa trocha. Y lo hará a gusto y vista de todos, si de teatro se trata, por medio de las manos geniales de Lope secundado por una legión de brillantísimos poetas; tanto da nombrar a Moreto, a Alarcón, a Tirso de Molina o a don Pedro Calderón de la Barca.

El teatro cambia por completo de signo; ya no importa el carácter o la leyenda: se impone el interés de la acción, el enredo, el laberinto del divertimiento, lo que hoy llamamos el *suspense.* No fue ajeno a este cambio el poder creciente de la Inquisición que, desde 1525, extiende su jurisdicción a los cristianos y,

en 1538, a la muerte del inquisidor Manrique, empieza la persecución del erasmismo. La *comedia* española es producto acabado de la Contrarreforma. Seduce a todos, hasta al propio Cervantes que intentará, sin mayor éxito, imitar a Lope.

El pícaro viene a gracioso y sirve humildemente a Don Juan. Hace tiempo que sostuve que Don Juan, sevillano, no es más que una trasposición del mito de Hércules, tan andaluz. Don Juan o la fuerza; Don Juan o el poder viril cuya semilla reparte a manos llenas –si se puede decir–; Don Juan se enfrenta, necesariamente entonces, con el castigo divino. Damos ahí con el gran lugar común: el antes y el después de la propaganda moderna: – Vean, admiren, saquen consecuencias... He aquí al calavera y su calavera; al militar disoluto y su condenada ceniza, por no haber tomado a tiempo la medicina infalible... Natural lugar común y el Renacimiento juzgado –y condenado– por la Edad Media. Pero ya también desde entonces algo más: machihembrar de Don Juan y la vida del tiempo, lo que llevará a los dramaturgos, con el cambio de los tiempos, a salvarle por el amor otorgado. (Don Juan el que vivió y perdió el alma por haberlo hecho. Fausto el que no vivió y pierde el alma por vivir). No hay que olvidar que los más de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro fueron sacerdotes o pertenecieron de alguna manera al estado eclesiástico.

La gran balumba de comedias obedece a las leyes dictadas a posteriori por Lope que, como siempre, sabe muy bien lo que dice:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para;
engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.

¿Quién lo dice mejor haciéndolo como nadie? Dada su manera de improvisar, muchas de sus comedias no son sino variantes de relaciones entre protagonistas típicos, que se repiten de comedia en comedia: los despóticos señores; los nobles hijodalgos; los apasionados enamorados (galanes); las damas propicias al sacrificio amoroso; los quejumbrosos tutores de la moralidad, padres o hermanos (barbas) de la protagonista; las viejas hipócritas, celestinas o tías; los criados pícaros o ingenuos (graciosos); la traviesa confidente (criada). Todos estos tipos se encuentran, conocen y desconocen, cruzan y entrecruzan en la mayor parte de las comedias de Lope, pero ello no da derecho a asimilarlos a los rígidos personajes de las comedias clasicoides o a las monótonas máscaras de la *comedia italiana*. Muéveles el arte de hacer comedias del que es maestro incomparable y tras él todo el teatro español, muestra prodigiosa.[2]

---

[2] Moratín reafirma la tipificación en sus comentarios al *Plan de reformas de los teatros públicos:* «Habla también del método con que deben formarse las compañías, desterrando de ellas las clasificaciones absurdas de Galán, Dama, Traidor, Figurón, Gracioso, etc.,

El Renacimiento había sido del hombre, del hombre solo, fuera de su contexto, no, ni mucho menos, a imagen y semejanza de Dios. Cobró cara –cara personal– como puede verse en toda la pintura del tiempo y que puede rematarse en el primer desnudo «individual» que pintará Velázquez al enfrentarse cara a cara a la naturaleza, bajo la égida de Dios primero; más tarde intentando volver a muy viejas andadas sin andaderas divinas. Pero España, aparte.[3]

Cuando la hegemonía española se afirma, cuando ya se tambalea sin que nadie lo note claramente, el teatro español tampoco llega a ser teatro de corte –como lo fue en Italia, como lo será en Francia–, sigue siendo popular, plebeyo, de los corrales. Como espectáculo, Carlos I prefirió otros; no digamos Felipe II: el Escorial es escenario de otros dramas. La enormidad del teatro español –en cuanto a su volumen y calidad– es hijo de la apetencia popular; su interés, muchas veces intercambiable, de la multiplicación impuesta por el afán de novedad; su calidad, del valor lírico de sus autores. Seguimos ignorando miles de obras de esa época. ¿Quién leyó todo Lope? Es fácil dictaminar

---

nacidas de la mala constitución de las piezas que se han representado hasta ahora, y que no pueden tener lugar en las que se hagan con inteligencia del arte».

[3] Creo que fue Antonio Cánovas del Castillo el primero que advirtió que no hay madres en el teatro español nada menos que hasta Moratín. Es otro ejemplo de la originalidad del teatro lopesco, de su falsedad como espejo de la vida, del auténtico juego que representaba.

discutiendo –digamos– a Moreto: – Esta comedia no sirve. Habría que verla. ¿Quién la monta? Nos contentamos, y es mucho decir, con dos docenas. Con menos obras en los estantes, están mucho mejor servidos en la escena franceses e ingleses.

El hecho es que en el teatro medieval –con todo su encanto y encantamiento– no aparecen sino personajes genéricos, típicos, representativos, alegóricos, simbólicos o como se les quiera llamar: la Avaricia, la Muerte, el Campesino, el Viejo, la Lujuria, tan distintos, tan lejos al parecer de los personajes de Lope. Sin embargo, estas figuraciones siguen viviendo en las tablas españolas hasta el siglo XVIII. La Edad Media sigue viva hasta hoy en España, y no lo digo en amarga broma, sino porque es así, y porque, como hemos visto, España vive una Edad Media completamente distinta de la de los demás pueblos europeos. Tras la llamarada del siglo XVI que muere en los umbrales del XVII con el *Quijote,* España, en los brazos amorosos de sus prodigiosos poetas, vuelve a acunarse en la tipificación señalada; añádense: el galán A, el galán B, la dama joven A, la dama joven B y la gran diversión y diversidad de las tramas. ¿Dónde Hamlet? ¿Dónde Macbeth? No hay nada más alejado del carácter que la tipificación, que la generalización. Sólo Don Juan y la historia patria y el honor, ese gran invento judío[4]. Lope –y todos– renuncian a los caracteres

---

[4] Aseveración tan contundente bien merece aclaraciones. La venganza del honor mancillado corresponde a la ley de

contentándose con los enredos, que no pueden molestar a la Iglesia. La política se queda en los umbrales.

---

talión, varía según las armas del ofensor: *A secreto agravio, secreta venganza.* «Ha de producirse la venganza, a ser posible, antes que el agravio se consuma» —reitera Ramón Menéndez Pidal. El ofensor es un condenado al que hay que ejecutar de cualquier manera con tal de que sea pronto. Estas leyes se leen muy claras en las *Partidas.* ¿Quiénes las redactaron?

La diferencia del honor a los celos es la que va de *A secreto agravio* a *Otelo,* que hace de la segunda una tragedia inmortal y de la primera una obra de interés local, en todos los sentidos. Menéndez Pidal en su ensayo *Del honor en el teatro español* recalca sin darse cuenta la distancia: «Calderón, que tantos *dramas* de honor escribió, compuso también *comedias* de celos». El subrayado es mío, naturalmente.

La defensa del honor personal es una faceta del honor colectivo, del de la comunidad. «No defender ese patrimonio es cobardía bastarda, es hacerse cómplice del atropello cometido por el ofensor en daño del honor colectivo, maltrecho en la parte al individuo encomendada». Ahora bien, ese sentido del honor ¿es romano? No. ¿Es germánico? No. ¿Es árabe? No. Es judío.

El honor romano, reverenciado en templos, tiene ante todo que ver con la patria; es el honor militar, no el familiar. Viel Castel y Martinenche creyeron este sentimiento árabe mas, como recuerda Menéndez Pidal, sin «el menor asidero para apoyar tal suposición». El cristianismo con su perdón de las ofensas y presentación de la otra mejilla no parece fuente prístina para la venganza. (Cuando digo «sentimiento judío» no lo aseguro —ni mucho menos— sentido exclusivamente por los judíos. No, sino por todos, por el mestizaje peninsular).

En los libros de caballerías «el castigo de la mujer adúltera se hace judicialmente...» Ahí sí encontramos raíces de derecho germánico.

En el *Fuero Juzgo* «el padre, el hermano o el novio podían matar a la mujer transgresora». Con su sentir épico Menéndez Pidal confunde honor (el honor conyugal, el honor familiar basado en la fidelidad femenina) y venganza.

(¿Dónde un Julio César, un Coriolano?) ¿Quién discute las leyes? Sale el Rey, ¡todos abajo! De ahí también

---

Cita como base de su argumentación la leyenda de Garci Fernández «impresa en la Crónica General de España, en la gran obra iniciada por Alfonso el Sabio...» Una vez más, ¿quién sino Alfonso X reunió a judíos, mahometanos y cristianos? Si, según Menéndez Pidal, aparece ahí por primera vez una historia novelesca en la que el honor tiene ya su cabal figuración ¿no entraría en el concepto la influencia hebrea? Si no, ¿por qué no antes?

Siéntese honor por haber nacido en casta privilegiada; hombre de honor, el noble por serlo; hacía siglos que el israelita se sentía escogido por Dios.

Cualquier clase directora créese superior. La democracia extiende este sentimiento a algunas capas populares, y la fe. El creerse en posesión de la verdad ennoblece. («El honor de ser esto o lo otro»), fuente de mil injusticias.

El teatro español —fiel a la historia de España— realiza un acto portentoso por gracia del propio Lope: conceder honor. a los villanos —genial innovación, dice don Ramón—. Ahora bien, el *Peribáñez* es un drama inconcebible sin la organización municipal española, por muy en derrota que estuviera ya por entonces. Es muy importante que el suceso del drama esté refrendado por los Reyes Católicos. Inútil insistir en *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* que no hacen sino recalcar este concepto, extendiendo, dando honor a todos los españoles. Ya no hubo excepciones en este terreno, ya no hubo elegidos: todos caballeros. También es de señalar que este hecho corresponde a los mejores dramas de Lope de Vega.

No hay duda que si se recurre a la sola ley contra el adulterio vemos que es parecida en Egipto, en la India, en Israel, en Grecia o en Roma. No se trata de eso, que desmostraría, una vez más, el atraso de España, sino el concepto moral de la *familia,* de la honradez, del repudio total del adulterio en las familias judías, vigente hasta hoy: consúltese el informe Kingsley o cualquier encuesta del mismo género. Ahí está el origen del honor castellano referido al engaño físico de la cónyuge.

el sinnúmero de sus comedias –y tantos autores españoles– porque es mucho más fácil multiplicar situaciones que crear caracteres.

El éxito nacional de Lope –no internacional, reservado a otros poetas menores, menores que Lope, con lo que puede conformarse cualquiera– se debe a que su manera encaja como ninguna en la tradición española.

España pasó a ser, de fines del siglo xv a mediados del xvii, el país más importante del orbe, pero su estructura interna no varía; país de burgos y ciudades, de excelente artesanía y agricultura casi nula, de buena ganadería, despreciadora de la industria. El teatro, con el oro y la riqueza americana, llega a un extraordinario desarrollo. El público se vuelca en los corrales, como hoy en las salas de cines –o mejor dicho en el cine–, las historias se repiten mejor o peor contadas, según el genio de los poetas. De los endecasílabos más o menos a la italiana de las primeras tragedias se ha pasado, en general, al suave, fácil octosílabo. Del barroco se pasa luego al churrigueresco que permitirá a don Pedro Calderón discutir con conocimiento de causa y galanísima forma, temas teológicos que en la decadencia política española hará muy del gusto de los asistentes a sus representaciones. (Síguese otra multitud de autores que pueblan las escenas españolas durante medio siglo xvii y el xviii de remedos más o menos valederos. Sólo los eruditos se atreven a pasearse por ese enorme laberinto).

Dejando aparte unas docenas de obras que están en la memoria de todos, la desconocida balumba de las comedias españolas de 1600 a 1750 (¿cuántas serán?,

¿cien mil?) yacen enterradas bajo palio, ante la salvaguarda fachendosa de una llama muy revivificada en el monumento erigido a la comedia española desconocida. No que sean mejores o peores, pero el interés actual por esta clase de teatro, que muchas veces no tiene más salvación que una escena brillantísima pero intercambiable, es muy pequeño. Quedan, naturalmente, el *Peribáñez, La Estrella de Sevilla, El Alcalde de Zalamea, Fuenteovejuna, El condenado por desconfiado* y las docenas antes descontadas, pero ¿qué es al lado de Shakespeare que no escribió el uno por ciento del número de las obras de Lope? He visto injertar, con éxito, escenas de una comedia de Lope en otra. Es un triste resultado. La razón es sencilla: el buen camino era el señalado por Juan de la Cueva o por Cervantes, el Cervantes de la *Numancia* y de los *Entremeses*. Pero se topó con la Iglesia, con la facilidad, con la necesidad de darle gusto al *vulgo* y allá fueron a dar las comedias a manos de los Bances Candamo y otros ingenios de aquella época.

La hegemonía pasa a Francia y el peor Voltaire hace de las suyas; no faltan tragedias apegadas a las leyes sedicentemente aristotélicas. Las obras se juzgarán mejores o peores según su apego a la unidad de acción, lugar y tiempo. Los endecasílabos neoclásicos hacen su agosto y no serán los sainetes de don Ramón de la Cruz los que me muevan a admiración. Les falta gracia, naturalidad, que el género sólo alcanzará cien años más tarde con la gran creación de la pequeña burguesía española: la zarzuela.

Al penetrar en España las ideas de la Ilustración

—ese nuevo Renacimiento— parece que España va a desprenderse para siempre del peso de la Edad Media. Ya veremos —y aun vemos hoy— que no hay tal. Los neoclásicos españoles ocupan poco volumen en las historias, antologías, en las colecciones de literatura española porque en general trátase de gente *ilustrada* que fue mal vista durante el siglo XIX. Algún día se rendirá la pleitesía que se merece a la inencontrable *Polixena* del abate Marchena.

Aparecen, a fines de siglo y principios del XIX, los personajes inconfundibles de Moratín, escritor de buen gusto y como tal limitado. De esa vertiente francesa que tanto da que vivir —y que morir— en la península, surge el teatro romántico español. En otras ocasiones he dicho cómo el romanticismo —por su falso medievalismo— tiene en su *pedigree* mucha semilla española sin que los españoles se enteraran de ello más que *a posteriori*. Eso aparte, el teatro romántico español es tan bueno o tan malo como el teatro romántico francés, que le gana en número por las mismas razones que los *clásicos* españoles los superaban: los teatros españoles, a fines del XVIII y principios del XIX, fueron menos que los franceses. Por otra parte, el gran teatro romántico es alemán, porque el romanticismo es expresión natural germánica. Schiller, en la cumbre.

El teatro romántico español da algunas obras de primer orden cuando revive con una de sus creaciones fidedignas: Don Juan. Hablo, precisamente, de *Don Álvaro o la fuerza del sino* y de *Don Juan Tenorio*. Mientras tanto la burguesía citadina construye preciosos teatros

nuevos ya que a través de todos los avatares, a los que me referiré en seguida, persiste el gusto nacional por el teatro que refuerza la afición al bel canto. García Gutiérrez cierra el período que, en el melodrama, prolongará hasta fines de siglo don José Echegaray. La ópera si no da en España grandes músicos, sí ofrece temas que recorrerán el mundo. En España, como siempre, se distinguirá un género popular.

Para comprender el vuelco que da el teatro español a fines del siglo XIX es necesario referirnos, una vez más, a la historia. Fernando VII y los suyos querían que España siguiera siendo lo que fue dos y trescientos años antes, y era imposible; los liberales querían que el país se pusiera a tono con Francia e Inglaterra, y tampoco podía ser; lo uno por la condición del mundo, lo otro por las condiciones económicas que imperaban en el país. De esta contradicción va a surgir una guerra civil continua, que ya cumple ciento cincuenta años. Se suceden cortos períodos revolucionarios y largos períodos contrarrevolucionarios. En el fondo luchan una minoría —un grupo, no una clase— sin más fuerza que la de la razón y un conglomerado oligárquico. La primera quiere, a través de este siglo y medio, restaurar poco más o menos la Constitución de las Cortes de Cádiz, mientras la oligarquía pugna por el establecimiento de instituciones antiliberales. Esta lucha no cuesta sólo ríos de sangre sino que hace perder a España, económica y culturalmente, lo adelantado en el reino de Carlos III. La contrarrevolución vence en 1814, en 1823, en 1843, en 1856, en 1874.

Sin embargo, había sucedido un cambio radical en la estructura española. Con el siglo XIX empiezan a gobernar, en España, los agricultores, los grandes terratenientes que para mantener o aumentar sus fortunas no necesitan exportar. Este hecho fundamental hará que España se desinterese del extranjero o viceversa. Sin embargo en Cataluña y en Vizcaya se inicia un auge industrial. De esta nueva contradicción va a surgir una literatura, un teatro —el que quedará— completamente distinto del que hasta entonces habíamos conocido.

Con la Restauración el naturalismo invade España. Sin duda, el público sigue prefiriendo los intercambiables melodramas de Echegaray, las traducciones francesas, sin que el gran teatro europeo de final de siglo, que tiene a Ibsen por capitán, tuviera influencia alguna. Sin embargo, los escritores españoles van a adoptar una nueva actitud frente al público[5]. No le van a servir, sino intentar imponerse: no lo conseguirán más que en parte. Tal vez se extrañen si les digo que el teatro español de fines de siglo y principios de éste, puede compararse sin ningún desdoro con el mejor que se escribe entonces. Ahora bien, no se trata ni mucho menos del que obtiene mayor éxito.

El vuelco lo va a dar el escritor más importante de ese tiempo: Benito Pérez Galdós. Y empieza por el principio, creando un lenguaje literario para reproducir

---

[5] Ver: *La prosa española del siglo XIX*. Tomo I. (Antigua Librería Robredo, México 1954). *Discurso de la novela española contemporánea*. (El Colegio de México. Jornadas 50, 1944).

los matices de la conversación corriente, introduciendo el lenguaje popular en el literario, conciliando formas que los retóricos españoles habían considerado siempre incompatibles. Un fenómeno de este tipo sólo puede brotar de una nueva realidad histórica o social. El cambio de estilo entraña algo más que una posición distinta ante los problemas siempre idénticos del destino humano; múdase la lengua. El idioma de Galdós es distinto al del duque de Rivas, al de Larra —que también escribió teatro, y malo—, al de Zorrilla o Bretón de los Herreros o al de Echegaray. El escritor no es más que la expresión de la vida de su tiempo y siendo el suyo prosaicamente burgués, y Galdós tan espléndido espejo de su realidad, no tenemos por qué extrañarnos que su primer drama representado se titulara, para nosotros simbólicamente, *Realidad*.

Dejando aparte razones de orden político, en un ambiente caldeado por luchas (cómo no, religiosas), los dramas de don Benito fueron muchas veces impuestos únicamente por su gran nombre de novelista. Sin embargo, sus dramas quedarán como uno de los esfuerzos mayores para dar al teatro español nueva vida. Ya no hay escenas intercambiables, ya no brilla en primer término el formal estro poético, ya no luce la habilidad de la trama —que no es un mal en sí— sino que se enfrentan «realmente» caracteres antagónicos sin recurrir a los retorcimientos melodramáticos y a los ripios altisonantes de la poesía en boga en lustros anteriores.

Si la gloria de Galdós como novelista es inmarce-

sible no lo es menos la de su arrojo en pro de un teatro que no buscaba el halago popular. A su rémora veremos aparecer obras teatrales escritas también por otros escritores ilustres que no son exclusivamente hombres de teatro. Entre ellos descuellan Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán. No me cabe la menor duda que el teatro español de esa época sacará mayor nombre de sus obras que no de los miles de actos representados, con gran aplauso, de un sinfín de autores que fueron muy oídos aquí y allá y que caerán en el más feliz de los olvidos. No se pueden pedir teatros más dispares que los del bilbaíno y del gallego. Seco, duro, sin concesión alguna al que no fuera su gusto, don Miguel plantea en la escena los problemas de su angustia personal mientras don Ramón pasa de las figuras modernistas más engalanadas a los agrios diálogos esquinados de sus chafarrinonescos esperpentos. Ni el uno ni el otro conocieron nunca un éxito verdaderamente popular.

Éste iba a quedar reservado a cuatro autores que pueden parangonarse, sin mayor exageración, con los de más éxito extranjero de su tiempo: Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Si la sombra de uno pudiera escuchar la voz de hoy ¡qué diría el Max Aub de hace treinta años al oírme aseverar esto! Todavía hay quien recuerda, entre mis amigos, mis desaforados gritos, en el café más literario de Madrid, pidiendo la muerte de los casi gemelos hermanos sevillanos. Sin embargo, en la primera parte de sus obras, muchas de ellas graciosas, divertidas y

reales, al igual que las de Carlos Arniches, tuvieron una indudable influencia en el hablar mismo del pueblo; por eso quedarán como ejemplo.

Hay en toda esta época, primera de este siglo, hija muy cumplida de los veinte últimos años del XIX, una pléyade de saineteros que ofrecieron a la escena española —los mejores López Silva y Fernández Shaw— la base castiza —escrita con desparpajo, gracia y concisión— para las músicas de Jiménez, Chueca, Chapí, Bretón, que supieron dar una forma inmortal al Madrid de su tiempo. *La verbena de la Paloma, La revoltosa,* una docena de zarzuelas son ejemplo de lo que puede ser un auténtico teatro popular.

Si D'Annunzio influye en Valle-Inclán; Wilde, en Benavente. Pero había en el agudo dramaturgo madrileño algo más que gracia para zaherir, malicia para retratar a sus contemporáneos. Algunos de los dramas de don Jacinto perdurarán por lo escueto de su frase y la buena construcción de sus tramas. *La malquerida, Señora ama,* pueden equipararse a los mejores dramas italianos o franceses de su época.

Arniches, además de sus sainetes primeros, halló en la tragicomedia de seres vapuleados por la vida algunos acentos originales que lo alzan a buena altura, a pesar del aluvión de chistes. ¿Quedará algo de la obra un tanto presuntuosa y mal escrita de Jacinto Grau, muerto ayer mismo?

Los mayores éxitos pecuniarios se los llevó un halagador profesional del peor *vulgo,* Pedro Muñoz Seca, seguido de un sinfín de imitadores entre los que

descolló Jardiel Poncela. El *fresco* de Muñoz Seca fue otra transformación todavía vigente del pícaro que vimos nacer.

Cuando en España se empezó a pensar en un mundo más justo surgió en las tablas el gracioso, fresco y trágico numen de Federico García Lorca. No pudo. Murió cuando empezaba a dar, en el teatro, sus frutos más cumplidos.

Con mayor suerte, ya que pudo acogerse a América, Alejandro Casona ha seguido produciendo una serie de finas comedias agradables construidas con el mayor cuidado en las que a veces se trasluce su honorable primera condición de inspector de primera enseñanza. En España, sigue su camino liberal Antonio Buero Vallejo. En el exilio, Paulino Masip y algún otro no han podido dar los frutos que sus buenas primeras comedias prometían. En España, entre los jóvenes, se señala Alfonso Sastre.

Toda una juventud, universitaria en buena parte, está luchando por un teatro nuevo. Ojalá lo consiga, por el bien de todos y el del teatro español en particular.

MAX AUB

Euclides, 5-3.
México, D. F. (5).

La música en las «Memorias» de François Mauriac

Mientras leo y tomo notas de las *Memoires interieures* de François Mauriac, leo también que su gran amigo André Maurois se acerca a la música como tema de sus conferencias mundanas. Se acercan los nombres y los títulos no sólo por la identidad de la letra del apellido, de la primera sílaba («usted y yo sólo nos encontramos en los diccionarios», le decía d'Ors a Ortega): se juntan a través de una gran amistad, el mejor signo de que sus caminos son absolutamente divergentes. Basta verlo en las *Memorias* de cada uno. Las de Maurois nos dan, sí, una ficha biográfica «externa» pero acomodada al lenguaje convencional de salón, lenguaje de cortesía, de tolerancia, y, claro, de inmensa vanidad. La música ahí, en las *Memorias* de Maurois, es, en verdad, «adorno» con su mezcla de sentimentalismo convencional que maneja Beethoven, Chopin, Wagner, y un poco de «jazz». Las primeras, segundas y terceras *Memorias* de Mauriac apenas si contienen referencia a la biografía como suma de «acontecimientos» pero nos dan, en cambio, una biografía repleta de pasión personalísima, violenta incluso. El «clima» de sus novelas parece hecho de pasiones sólo contempladas: las memorias nos dan en carne viva el fondo de todo eso. Así, la música, que aparece

poquísimas veces en sus novelas de viñas, sol ardiente y carne exasperada, ocupa un papel importante en este otro género literario que necesita poner la intimidad en primer plano.

Encontramos, en primer lugar, el desconocimiento o, mejor dicho, la no integración en la «memoria interior» de la música moderna, incluyendo en ella al mismo Debussy. En otros escritores podemos anotar el desequilibrio entre una mentalidad rigurosamente contemporánea, abierta a todas las vanguardias menos a la musical. Mauriac parece recorrer de manera exacta el ciclo romántico: niñez y adolescencia entre ópera francesa e italiana, para llegar después a Beethoven y a Wagner y, por fin, a Mozart. Yo me atrevería a sugerir que eso no es sino un signo, e importante, de una actitud general de tipo romántico que no nos da una impresión de neorromanticismo o de postura reaccionaria porque el capítulo de la lucha entre el pecado y la gracia, tal como lo encarnan los personajes de Mauriac, es nuevo en esa línea. No en vano nos dice en las últimas *Memorias:* «Mi repulsa hacia todo lo que es onírico en la literatura me había hecho avanzar a contracorriente del surrealismo. Nadie se había colocado más obstinadamente que yo en la retaguardia de las letras». La actitud de retaguardia parece necesaria por su misma técnica de novelista, técnica de pasión y de «intemporalidad» a la vez, y de aquí la sensación tan distinta al acercarnos a los escritos íntimos o de circunstancia, necesariamente abiertos a lo actual. Me parece —es impresión desde

lejos pero la creo exacta– que no se ha marcado suficientemente esta diferencia, casi escisión, entre el novelista y el escritor que escribe sobre la marcha de los días o sobre la marcha de su corazón. Por esto mismo, aunque se habla sólo de música romántica en las *Memorias,* en los artículos, el choque de esa música con la realidad cotidiana nos permite dialogar mucho mejor. Insisto en que no hay, salvo una cita de Strawinsky, referencia a la música actual.

Para empezar, señalamos en Mauriac un discreto conocimiento de la obra musical, una cierta precisión técnica en las palabras, casi un lenguaje de crítico musical. Da Mauriac una de las más claras versiones de las dos corrientes que estudiamos en la dirección de orquesta: la lucha entre la «transparencia», y la «creación», esos dos polos reunidos hoy –sin la reunión no podría haber técnica transmisible, «escuela» de dirigir: piénsese en Markevitch– pero que entonces se llamaban Toscanini y los alemanes. «La otra noche, dirigiendo *Iberia,* Toscanini, por la virtud de su batuta, transformaba la música en pintura. ¡Qué precisión, qué nitidez en el dibujo! Esta multitud encantada 'oía' el mismo espectáculo. La varita del mago construía un mundo preciso que existía fuera de nosotros y que nadie hubiera tenido el poder de modificar». «Entre Toscanini, para quien la música no puede ser otra cosa que lo que es, y nos da la obra sin apartarse un ápice del texto antiguo, con una exactitud que los técnicos encuentran genial, y ese Bruno Walter para el que una obra maestra continúa viviente de siglo en

siglo y encierra más secretos de los que ha conocido su autor, cada uno tiene derecho a escoger, pues ambas tendencias se justifican». Acierta también al señalar la interpretación que de Schumann hace Ives Nat. Afortunadamente, se cuela también el escritor de los ojos abiertos, el espléndido escritor de primera página en el periódico, para darnos la más exacta y bella silueta de Furtwängler: «Por encima de la oscura concha desde donde nace la música de *Tristán,* Furtwängler, el famoso director de orquesta gira a un lado y a otro su pequeña y fina cabeza de serpiente sagrada, de serpiente encantadora de hombres». Hay no pocos detalles que indican siempre una curiosidad por el mismo ser de la música, curiosidad distinta al «pretexto literario», tan frecuente en los autores franceses. Yo veo en esta especial precisión de Mauriac, precisión donde lo humano está en muy primer plano, una gran aportación de París, y más a lo hondo, una clara influencia de Proust. Por ejemplo, dice como de paso en el ensayo *El novelista y sus personajes:* «En la vida, Tristán e Iseo hablan del tiempo que hace, de la dama que se han encontrado por la mañana, e Iseo se preocupa por saber si Tristán halla el café lo bastante cargado. Una novela en un todo igual a la vida estaría hecha, finalmente, de puntos suspensivos...». Notamos en Mauriac, y lo notamos con satisfacción, un gran signo de autenticidad: le sale por instinto el no heredar del mundo romántico la peligrosa nostalgia de *La religión de la música* que no sólo es la fácil literatura de un Mauclair sino que

arrastra tentaciones muy hondas, comentadas por mí en varias ocasiones. No hay ni rastro de semejante concepción como unida a la música romántica, concepción que se heredaba de los tiempos del simbolismo con su *De la musique avant toute chose,* pero no menos de la silueta misteriosa de Mallarmé cuando «iba a vísperas», es decir, al concierto vespertino con tanto legado de confusiones. De más relieve es algo ciertamente cercano pero distinto: el que la música nos ponga en la frontera del otro mundo, el que de alguna manera acerque la muerte. Me acuerdo del diario de Kierkegaard: de un terreno cuya entrada nos estuviese prohibida podemos conocer algo dando y dando vueltas en torno. La música no puede darnos lo numinoso, como tan bien lo ha demostrado Otto, pero sí su frontera, frontera que, para mí, es esa vecindad de la muerte: se acerca con la música por su tiempo «distinto», por su corporeidad ingrávida, por esa especial calidad de evocación y de presentimiento a la vez. Mauriac lo intuye con palabras de especial hermosura: «Nadie impedirá que la música sea la única frontera entre la muerte y nosotros, sabios o ignorantes, y no hay ley que pueda prohibir a los que se lo merecen, acabar por mar el viaje». «La misma muerte se acerca como una bestia familiar y viene a comer en mi mano».

Está muy lejos Mauriac de lo que Strawinsky ha pedido para la música y proclama su fidelidad a lo que el romanticismo descubriera: «En mi juventud, Cocteau se burlaba de la música que se escucha con la cabeza entre las manos, la que yo, precisamente, he

querido siempre». Ahora bien: la «actualidad» de Mauriac se muestra en el deseo de conciliar la intimidad con una gran exigencia de orden. La intimidad es, ciertamente, lo primero. Mauriac es mucho más hombre de disco que de concierto y si al principio se apoyaba en Strawinsky para señalar los peligros de la «reproducción», se apoya después en el disco y descubre lo inexplorado. El disco es capaz hasta de cambiar, de alguna manera, el mismo paisaje y nadie como un novelista para señalar lo que esto significa. «He descubierto, por fin, que, gracias al pick-up, la molestia (que yo tomaba por aburrimiento) que en una sala de conciertos nacía de mil pequeñas causas (imposibilidad de estirar las piernas, olor a multitud, cabezas de gente delante de mí, ruidos de los bolsos y de los estuches de belleza, gente que entra tarde), todo ese malestar desaparecía de golpe en la pieza familiar donde yo estaba solo, con la música escogida por mí, según me venía en gana aquella noche. Porque eso me hacía también los conciertos odiosos: nunca el programa que me ofrecían era el mismo que yo quisiera haber oído en aquella noche... Estoy en Malagar y oigo respirar a ese músico de Stuttgart, le oigo volver la página de su partitura y, de repente, he aquí que viene para mí solo, a través de la atmósfera, un trío de Mozart, un cuarteto de Beethoven, y abren su cola de pavo real en el seno de la noche... Estoy en la casa de mi infancia y el espejo verdoso refleja mi rostro de soledad, mi cara de cuando estoy a solas conmigo mismo. Puedo ponerme la cabeza entre las manos,

puedo sentarme o echarme con los ojos cerrados, hacer el muerto, dejarme llevar por la soledad sonora y cuando se retira en un intervalo entre dos movimientos, el silencio mismo parece viviente, la noche retiene su soplo».

Este valor de intimidad es una revelación y un orden en nuestro mundo interior. El que la música nos descubre a nosotros mismos es afirmación continua en Mauriac: «Penetra en nosotros, obra en nosotros como una revelación y hace aflorar lo más secreto de nuestro ser pero sin desgarramiento, y si lo hay, no es sino delicia». Hay en esto, sin embargo, un peligro, el peligro de la simulación: lo más interesante en la experiencia musical de Mauriac está en el conflicto entre la exigencia de un orden concreto sobre nuestro mundo interior y la tentación de que sea un «pretexto» para un algo puramente subjetivo, conflicto que no es sólo del aficionado. El peligro de Beethoven, por ejemplo, radica en su «fácil universalidad» porque es verdad que los no entendidos en técnica musical «pretenden no poder vivir sin música porque llevan en sí un mundo de pasiones sin lenguaje y sin voz: almas desencarnadas en busca de ese cuerpo». «Pero desde los primeros acordes de la *Novena sinfonía* supimos que, a despecho del significado oficial que tiene en la obra de Beethoven *—La alegría a través del sufrimiento—*, la obra inmortal se reducía a la medida y proporciones de cada uno de los corazones efímeros que la escuchaban; que tomaría tantos sentidos diferentes como hombres y mujeres distintos había allí

para oírla y que iba a expresar uno por uno los millares de dramas individuales de que se compone un público inmenso». ¿Serían sólo los técnicos, los profesionales capaces de evitar este desorden de lo subjetivo, del capricho sentimental? Tampoco, porque sin duda, «los verdaderos músicos se interesan sólo por la técnica y les tiene sin cuidado saber si lo que subjetivamente sienten coincide o no con lo que el autor ha querido decir, con tal de ver un buen trabajo. Un aficionado es, al contrario, un hombre a quien no le gusta la música por sí misma y al que este arte apasiona hasta el punto en que modifica sus estados de ánimo: dos grandes grupos espirituales que habitualmente no se comprenden, incluso cuando admiran ambos la misma obra maestra, porque su admiración tiene causas diferentes. Felices los que, sin ignorar nada de la sublime ciencia, se dejan encantar y llevar por las grandes obras, esos técnicos que pueden sumergirse en el mar de la armonía».

En esa línea, tiene especial interés la opinión de Mauriac sobre Wagner. Su artículo recogido en *Recuerdos* y titulado *Un trago de ponzoña* es uno de los más bellos, de los más hondos de Mauriac porque el crítico y el novelista, el que monologa y el que transmite se juntan de manera portentosa: está allí lo que más quiere –Pascal, Racine– y lo que más odia porque lo vive en sí mismo: el cariño en la criatura a lo que tiene de efímero. Suena en el fondo del artículo otra música, la música del gran poema de Mauriac, *Le Sang d'Atys,* donde se canta la rebeldía del amor sólo humano.

Yo creo que toda la problemática del «novelista católico» tal como la ha visto el mismo Mauriac tiene en este artículo una especial presencia de fondo.

Mauriac expresa, sobre todo, la tentación de la felicidad terrestre a través de las aventuras del amor humano. ¡Y cómo está dicho en el artículo sobre *Tristán* que deberíamos reproducir entero! «Y mientras Isolda moribunda lanzaba su último grito sobre el amor y las oleadas sucesivas de la orquesta se retiraban de nosotros como una marea, y nuestros corazones no eran sino ácida arena, ruidosas muertes, yo pensaba en ellos y en ellas, que estaban ahora entre esa multitud vestida de etiqueta, mal despertada de su triste encantamiento... esos para quienes el amor es un Dios». Sin embargo, el peligro de esa música es hacernos la trampa de ver revestido todo de inocencia: Mauriac, que ha insistido mucho antes que Bernanos en el poder del demonio, precisamente por su capacidad de engañar con la falsa inocencia, dice: «Esta noche se ha verificado mejor que nunca la frase de André Gide, según la cual ninguna obra de arte se realiza sin la colaboración del demonio. Ninguna de esas gentes que saliendo del teatro esta noche se esparcen por la ciudad, duda un solo instante de que Tristán e Isolda sean inocentes. Pero estamos perdidos en la medida en que creemos en esa inocencia». Cita a Pascal y a Racine para confirmarlo. Aún podemos afirmar más: no es que las gentes hayan vivido un amor como ése, no: es que no lo han vivido nunca aunque sí quisieran haberlo vivido. Mauriac, que tanto fustiga la mentira del gran

mundo, les consuela y, aparte del elogio a Wagner, da en la clave de lo que esa música supone como última madurez de esa herejía del amor humano que estudiara Denis de Rougemont: ¡Consuélense y no se consideren desgraciados! El amor de Tristán e Isolda camina hacia la muerte: es ya muerte. Ese canto de amor, el más sublime que la humanidad haya sabido arrancar de su carne, no cesa en ningún momento de ser un canto fúnebre. Aventaja incluso en horror a la mayor parte de los cantos fúnebres en los que, a pesar de todo, palpita siempre la esperanza. Pero apenas bebido el filtro, desde que cambian la primera mirada Tristán e Isolda saben de sobra adónde les conduce la nave: saben que han zarpado para el «No Ser». Fiel Mauriac a su desprecio por la llamada *Religión de la música,* dirá sencillamente «que el conjuro de ese canto no es celeste sino demasiado humano». Vuelve sobre Wagner en las *Memorias interiores* pero un Wagner inocente, el de su infancia, el de Tannhauser y Lohengrin, donde el canto a la noche era el canto sin veneno, si bien más adelante continuará en el clima tristanesco. «La música es evidencia, al menos para los músicos puros: esto no es del todo verdad para Wagner, teórico, filósofo y poeta a su manera que cabe bajo nuestro dominio en la medida en que no es solamente músico». Hemos visto, pues, hecha realidad nuestra sugerencia de la mezcla de romanticismo y actualidad humana típica de Mauriac.

Ese desdén de Mauriac por el aficionado, ese afán suyo de orden, incluso la misma crítica de la «excesiva»

universalidad beethoveniana y del excesivo «añadido» en Wagner deberían conducirle a una mayor estimación de la música contemporánea. Pensemos, sin embargo, que la juventud de Mauriac ha transcurrido entre el impresionismo y el neoclasicismo, dos actitudes fundamentalmente enemigas de la pasión de la carne que pinta Mauriac. El otro frente, el de la música de Schönberg y de sus discípulos, no ha sido realmente música de los conciertos de París hasta la última postguerra y sólo a medias. La antinomia entre el deseo de orden y el deseo de una música que pueda oírse muy con los ojos cerrados se va a resolver, como instintivamente, en la predilección por Mozart. Con lengua castiza podríamos decir «que de atrás le viene el pico al garbanzo». He estudiado en otro lugar cómo desde Kierkegaard hasta Barth encontramos la predilección por Mozart. En esa línea, pero con matices muy peculiares, Mozart es la «música como evidencia», como pureza. Es curioso y típico de Mauriac que se reniegue de lo que musicológicamente es bastante claro: lo «versallesco». «Es a todas luces excesivo decir esto del concierto para arpa, flauta y orquesta, pero en el 'allegro' del primer tiempo no fue una fiesta galante lo que vi, sino una ribera desierta en la aurora del mundo cuando los suspiros del fauno escarnecido movían los juncos de una fuente. Lo que yo vi allí fue el primer lamento de amor que debió exhalar la flauta del dios Pan: un canto frágil, salvaje y puro». En este sentido tiene palabras bellísimas para el quinteto con clarinete y es el cronista quien, de repente, nos da

una novela en una sola línea: «Mozart pertenecía a mundo, escribía, en apariencia, para la sociedad más cortés de Europa. Los violines, el violoncello, el óboe y el clarinete estaban acordes en un tono de educación y de buenos modales. Un gracioso 'divertimento' alejaba las sospechas de todos. ¡Y, de repente, se oyó aquel lamento! ¿Pero se trataba de un lamento en realidad? Un canto de pura alegría lo recubre tan pronto... No hay que ponerse en guardia contra un pájaro. No obstante, ya no podríamos dudar: era como si una de esas brillantes mujeres que integran el círculo, continuase sonriente sin darse cuenta de que las lágrimas rodaban a raudales por sus mejillas».

Sí, demasiado quizás, pero en la línea de esa tentación carnal que hace del clasicismo «aprendido» a la francesa, protagonista de la dialéctica entre mundo y gracia, inseparable de la obra de Mauriac, algo parecido a la versión pascaliana de Racine. En esa línea tenemos también el comentario a *Don Juan*, diciendo de paso y muy bien la originalidad de la versión de Bruno Walter. Para Kierkegaard, *Don Juan* era lo clásico por antonomasia, fijándose especialmente en el problema del amor; para Mauriac se trata, en primer lugar, del problema religioso. «La mayor parte de los hombres se hacen los bravucones frente a Dios, con la facilidad que les da, para hacerlo, el no creer en Él. Hacen burla de un Dios que para ellos no existe. Pero *Don Juan* es otra cosa; aunque está en contacto con lo sobrenatural rehusa doblar la frente. Incluso cuando la mano del comendador les aprieta,

dicen 'no'. Sólo conocen de este mundo la posesión de los seres, la posesión carnal. ¿Arrepentirse? No comprenden lo que eso puede significar... Ésa es, al menos, la disculpa fácil y ligera del mundo. Pero nos horroriza pensar que, en realidad, el tipo de Don Juan, tal como siente el arrepentimiento en la ópera de Mozart, sea el candidato al infierno. ¿No habéis conocido hombres incapaces de doblarse ante nada? Pues, en el peor sentido, ésos pueden ser».

Consideración muy aparte merece la versión que da Mauriac de eso que llamamos niñez en la música de Mozart y que otros como Barth ponen en línea de cualidad angélica. Me interesa esto, pues cuando debemos predicar sobre el dificilísimo, humanamente imposible, mandato de hacernos como niños para entrar en el reino de los cielos, insistimos siempre en que no se trata de una niñez de juguete sino de esa niñez como desamparo, como necesidad de mano fuerte sobre la nuestra pequeña: «volver a ser niños» será, rectamente, tener nostalgia de algo que sólo la niñez da y que es como un milagro donde se mezclan la inocencia y la angustia. Hablando de esto, Mauriac centra resueltamente sus opiniones sobre la música. Aquella definición de Strawinsky como orden entre el hombre y el tiempo, eso y su antirromanticismo, podría juntarse con lo que Mauriac dice de Mozart como de paso: «Mozart, tan ligero, tan juguetón, me conserva muy dentro de mí mismo y me conserva tal como soy». Declaración no precisamente romántica pero dando paso a otra, que horrorizaría a Strawinsky: «No existe alegría tan triste como la que le debemos; alegría insostenible

casi, pues se trata siempre de comprobar en nuestro ser lo que hemos perdido, lo que el tiempo nos ha quitado y no podrá rescatarse más que gracias a un milagro del divino amor: confrontación del hombre cargado con una vida culpable, criminal quizás, con el niño que fue; confrontación de lo cristiano, acosado por bajos sufrimientos, con la alegría que era su vocación, con la alegría para la que había sido creado en este mundo».

La música de Mozart es, pues, «un reascender delicioso pero extenuante hacia las fuentes... Una especie de lamento o plegaria de desilusión ante el contraste que forma el hombre que éramos en nuestra infancia y el que somos después en la madurez». «Algo como un lamento de niño desilusionado entre lo que es y lo que debió ser antes en el pensamiento de su creador. Vivir, para todos, es alejarse de ese paraíso cuyas voces, risas y canciones reúne Mozart en una música desgarradora, que nos da un placer terrible a veces, un placer que requiere mucha fuerza y valor para escucharla sin lágrimas». Tanto se siente empujado por esta baudeleriana nostalgia de paraíso perdido que aparece lo eludido y casi enemigo antes: «Unos cuantos pasos nos conducirían a ella si fuésemos dignos de alcanzarla: a la santidad, pues el camino por donde Mozart nos lleva ha pasado por Dios».

Yo no desespero de que Mauriac se encuentre con algún costado asequible de la música europea contemporánea más extrema: cuando termino este ensayo se pone a la venta el tan significativo número de *Sprit* dedicado a las nuevas músicas y en él se insiste,

especialmente, en algo que la aversión a la ópera italiana explica en parte, es decir, vuelta a la importancia significativa de los textos que se escogen. No sería difícil ver a hombres de la edad de Mauriac, setentones cumplidos, con mejores antenas que muchos críticos de salón, en sus glorias con la juntura de sinfonismo tradicional y de música moderna «divertida». Sin embargo, hacía falta un paso más en el novelista Mauriac: que de la pasión de las tierras secas, de las casas grandes, de las viñas rudas pasara al mundo distante, amargo de otra manera, de las máquinas, del ruido, de la prisa. Porque va a llegar entre ese mundo la nostalgia a tan alto y peligroso grado que seríamos capaces de ver como paradisíaca la sociedad de *Nudo de víboras* sólo por tener campo y casa grande. Ese mundo de la máquina que, precisamente, fue en un tiempo música de alegría, hallazgo de «niños terribles» a lo Cocteau, música divertida, sin prejuicio y sin angustia.

FEDERICO SOPEÑA

Narváez, 9.
Madrid, 9.

EL HONDERO

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

GERARDO DIEGO:

Octubre

•

JESÚS LÓPEZ PACHECO:

Seis poemas

•

GABRIEL FERRATER:

Hiberno ex aequore

Octubre

De octubre a octubre
la vida pasa y vuelve y se hace dicha.
Por el ocho que da su nombre a octubre
vienen y van los trenes de la vida.
Todo está quieto en su nivel descanso.
El color ha ascendido hasta su cima
y se recrea en tales opulencias
que a las del oro y fuego dan envidia.
Octubre de la luz, qué azul de cielo.
Octubre del amor, qué paz rendida.
La balanza columpia doctamente
destino frente a azar. (Yo nací en Libra).
Y tan sólo al final asoma Escorpio
la burla de su aguda lengüecilla.
Buen mes para nacer.
Mejor para mirar la obra cumplida.

GERARDO DIEGO

Covarrubias, 9.
Madrid, 10.

Seis poemas

PONGO LA MANO SOBRE ESPAÑA

Pongo la mano sobre España y juro
que nunca escribiré su nombre en vano.
Si me sabéis alguna vez perjuro
de España y de su pueblo,
cercenadme la mano.

AUTOBIOGRAFÍA

Venid a ver la mina de mi pecho,
donde a pico y a pala se trabaja
para arrancar lingotes de esperanza hundida.
Un odio gaseoso y explosivo,
toneladas de tierra resignada,
raíces ya sin vida, los envuelven.
Desde niño, volcaron en mi pecho
vagonetas cargadas de palabras podridas,
de terrores plomizos, de renuncias
ennegrecidas y oxidadas. Toda
la oscuridad del mundo me la echaron encima.

Fue necesario abrirme carne a carne,
dejar entrarme el viento de mi tierra,
su sol, sus hombres, que avanzaron
despacio por mi pecho
con el farol pequeño de sus vidas
a punto de explotar en mí el odio gaseoso,
para que, un día, un trozo de esperanza
rompiera esta nocturna densidad cerrada.

Así empezó el trabajo.
Sonaron vagonetas sobre nuevos raíles,
se elevó una canción de picos y de palas,
el martillo se unió a mi corazón,
y me quedé poblado con luces de faroles mineros,
con pequeñas casuchas de suburbio,
con manos duras y curvadas por los mangos,
con el sudor hermoso del trabajo,
con el dolor de todos los hombres aplastados.

Ahora cantan en mí las herramientas,
y día a día salen de mi pecho excavado
pedazos de esperanza indestructible.

Ésta es la historia de mi pecho abierto
de hombre y de poeta.

A MI PADRE

Padre obrero: de tu trabajo vengo,
de tu ascensión a mano dura y dura
por la vida. Mi grito de poeta,
mi vida de hombre claro y enfrentado,
vienen de ti, de tu sudor de oro.
Tengo mi infancia en la memoria llena
de tus manos de hombre manejando
las herramientas: curvos alicates,
limpio martillo, sierra sonriente...
Mis versos ya nacían de tus dedos,
en cada movimiento creador.
¡Cómo las herramientas cantan claras
en las manos! Su ruido me acompaña
como una gran canción inolvidable.
Acero de la sierra, espejo mío:
dame la imagen de mi padre obrero,
cuéntame su fatiga y su trabajo,
repíteme su gesto sacudiéndose
la gota de sudor que le nacía,
como una idea pura, de la frente.
Boca del alicate: muerde el verso
para que salga de mis manos como
un trozo de metal, un duro alambre
trabajado. Martillo, di que sí,
dale tu golpe afimativo al verso
de mis manos. ¡Queridas herramientas!
¡Emblemas del escudo de mi casa!

Más orgullo que el mío, pocos hijos
pueden tenerlo por su origen. ¡Obrero
que supiste subir a mano honrada,
obrero de la luz y padre mío,
padre de mis hermanos y mi pluma,
y abuelo de mi hijo y de mis versos!

LOS VIENTOS Y LOS GRITOS

Me quito la camisa cuando hago poesía
porque a mi poesía no quiero que le vean
otra camisa que mi piel de hombre.

Hay que ser muy desnudo para hacer un poema.
Hay que poder sentir el viento en todo el cuerpo,
el mundo en todo el cuerpo, tener poblado el pecho
de todos los dolores y alegrías del hombre.

Por eso yo me quito la camisa y con las uñas
abro mi carne y dejo lentamente que entren
los vientos y los gritos.

CANCIÓN DEL TROZO DE ESPERANZA

Soy obrero de pluma.
Otros lo son de pala,
de martillo.

Que cada uno cree,
con su herramienta, un trozo
de esperanza.

CANCIÓN ÚLTIMA

Si pudiera clavar
en tierra mis poemas.

Y el viento de mi patria
los moviera.

JESÚS LÓPEZ PACHECO

Nuestra Señora de Guadalupe, 4.
Madrid, 2.

Hiberno ex aequore

TRES LLIMONES

Gener benigne. Sota
molt d'aire verd, les coses
avui no es fan esquerpes
ni el lloc és àrid. Mira:
tres llimones, posades
a l'aspre de la llosa.
Perquè es mullen de sol
i pots considerar
sense dubte ni pressa
la mètrica senzilla
que les enllaça, et penses
que signifiquen res?
Mira, i ja han estat prou
per tu.
Cor seduït,
renuncia des d'ara,
calla. No faràs teu
el joc de tres llimones
a l'aspre d'una llosa.
Ni sabràs aixecar
protesta abans de perdre'l.
Cap surt de la memòria

no abolirà la plàcida
manera de morir-se
que tenen els records.

HORABAIXA

Surto de casa, amb pressa
de veure't, i em fa nosa
la cartera feixuga
de feina per després,
i et diuen per telèfon
que fa un minut tot just
que he sortit, i t'enerves
de pressa de sortir
a dir-me que tens feina,
que fins demà–
I et crido
per telèfon, i em diuen
que fa uns minuts tot just
que has sortit, i no sé
si tornar-me'n–
Desordre
pels convulsos carrers,
no s'esmena la pluja,
i és insensat que encenguin
tants llums per ells (la nit
se'ns tira més a sobre).
Massa cor disponible,
massa excés de nosaltres

tremola. No veiem
la filigrana lleu
del primer contrallum
ni ens empara la gràcia,
per sempre, d'una línia
més precisa que el viure
(trèmul, i massa al dia).

PERÒ NON MI DESTAR

No entris ara. Passeja't
per la grava cruixenta
i tristament rosada.
Vés poc a poc. Atura't
a mirar com són ertes
les fulles del llorer.
No cerquis les taronges
de color massa franc.
Prefereix els ridículs
bambús com espinades
d'insectes folls o inhàbils
que han mort clavats en terra.
Fixa't en coses rígides
i en esquemes. Els feixos
vulgars de ratlles blaves:
això són bancs. Rodones
mortes: són els monyons
dels plàtans del camí.
Deixa passar tres hores,

i pots entrar. Ja veus
tot el que n'ha quedat:
els cendrers més que plens
i la meitat dels vasos
bruta de roig de llavis.
Aquí han viscut, i tu
no hi eres. No t'han vist
cap gest, no t'han sentit
dir res. Serveix-te un gin.
No vulguis gel: tot fos.
Pots seure, atiar el foc,
i creure que han viscut.

SI PUC

Alguna cosa ha entrat
dins algun vers que sé
que podré escriure, i no
sé quan, ni com, ni què
s'avindrà a dir. Si puc
te'l duré cap a tu.
Que digui els teus cabells
o l'escata de sol
que et tremola a aquesta ungla.
Però potser no sempre
tindré del tot present
el que ara veig en tu.
He sentit el so fosc
d'una cosa que em cau

dins algun pou. Quan suri,
he de saber conèixer
que ve d'aquest moment?

NO UNA CASA

«Si ara poses la mà
que em faci una teulada
damunt del front, serà
sencera una caseta:
el pit, una paret,
i m'amago al racó
que fa amb l'altra paret,
el braç».
I fora, dona,
mira la serralada
dels coixins: el recer
on se't recull el càndid
ample hivern dels llençols.
A la carena, mira
l'or tebi de la làmpara,
sol clavat a la posta
que sagna delicat
i no diu que sofreix.
És el nostre paisatge,
dona. Fins a arribar-hi
jo també he corregut
camins dubtosos. Dona,
amaga més la cara

al racó del meu pit.
No em miris, i no em deixis
veure'm dins els teus ulls
la figura poc certa,
sense pedra ni aplom.

NON TU CORPUS ERAS

Primer s'obre una esquerda
dubtosa. La memòria
fuig, corvarda, de dir-nos
que és el cos que fereix.
Les rels entren segures:
prenen tot el seu temps
per estendre's i fendre's
i fer un gargot espès
per tota la paret.
Fins que s'eixamplen, premen,
treballen. Un ofec
d'esma atònita: ens té
del tot, el germà gran,
massa intencionat
i fosc de rudes traces.
Que s'ho permeti tot,
que ens trossegi. Llisquem
a grans esllavissades.
Sabem si som nosaltres,
o que és ell? En això
no el volem reconèixer.

Quan veu que no podríem
sofrir-lo, es desix brusc
i ens deixa jaure al jaç.
Horriblement passius,
escoltem el silenci.
Ni lliçó, ni designi.
Un aguait vil. Que el temps
vulgui a la fi tornar-nos
paraules que serveixin
per tractar el cos amic.

CABRIEL FERRATER

Benedicto Mateu, 56.
Barcelona, 17.

Hiberno ex aequore

(Versión castellana del autor)

Tres limones.–Enero benigno. Bajo mucho aire verde, hoy las cosas no se hacen ariscas ni el lugar es árido. Mira: tres limones, puestos en lo áspero de la losa. Porque se mojan de sol y puedes considerar sin duda ni prisa la métrica sencilla que los enlaza, ¿te figuras que significan algo? Mira, y ya han sido bastante para ti.

Corazón seducido, renuncia desde ahora, calla. No harás tuyo el juego de tres limones en lo áspero de una losa. Ni siquiera sabrás levantar protesta antes de perderlo. Ningún susto de la memoria abolirá la plácida manera de morirse que tienen los recuerdos.

Atardecer.–Salgo de casa, con prisa por verte, y me estorba la cartera pesada de trabajo para luego, y te dicen por teléfono que hace unos minutos apenas que he salido, y te enervas de prisa por salir a decirme que tienes trabajo, que hasta mañana...

Y te llamo por teléfono, y me dicen que hace unos minutos apenas que has salido, y no sé si volverme...

Desorden por las convulsas calles, no se enmienda la lluvia, y es insensato que enciendan tantas luces para ellos (la noche se nos echa más encima).

Demasiado corazón disponible, demasiado exceso de nosotros tiembla. No vemos la filigrana leve del primer contraluz ni nos ampara la gracia, para siempre,

de una línea más precisa que el vivir (trémulo, y demasiado al día).

Però non mi destar.—No entres ahora. Paséate por la grava crujiente y tristemente rosada. Anda despacio. Detente a mirar cuán yertas son las hojas del laurel. No busques las naranjas de color demasiado franco. Prefiere los ridículos bambúes, como espinazos de insectos locos o inhábiles que han muerto clavados en el suelo. Fíjate en cosas rígidas y en esquemas. Los haces vulgares de rayas azules: eso son bancos. Redondeles muertos: son los muñones de los plátanos del camino.

Deja que pasen tres horas, y puedes entrar. Ya ves todo lo que ha quedado de aquello: los ceniceros más que llenos, y la mitad de los vasos sucia de rojo de labios. Aquí han vivido, y tú no estabas. No te han visto ningún gesto, no te han oído decir nada. Sírvete un gin. No quieras hielo: todo fundido. Puedes sentarte, atizar el fuego, y creer que han vivido.

Si puedo.—Algo ha entrado en algún verso que sé que podré escribir, y no sé cuándo, ni cómo, ni qué se avendrá a decir. Si puedo te lo llevaré hacia ti. Que diga tu cabello o la escama de sol que te tiembla en esta uña. Pero tal vez no siempre tendré del todo presente lo que ahora veo en ti. He oído el sonido oscuro de una cosa que me cae dentro de algún pozo. Cuando salga a flote, ¿he de saber conocer que viene de este momento?

No una casa.—«Si ahora pones la mano que me haga un tejado encima de la frente, estará entera una casita: el pecho, una pared, y me escondo en el rincón que forma con la otra pared, el brazo».

Y fuera, mujer, mira la serranía de las almohadas: el abrigo donde se te recoge el cándido ancho invierno de las sábanas. En la cresta, mira el oro tibio de la lámpara, sol clavado en la puesta, que sangra delicado y no dice que sufre. Es nuestro paisaje, mujer. Hasta llegar aquí, yo también he recorrido caminos dudosos. Mujer, esconde más la cara en el rincón de mi pecho. No me mires, y no dejes que me vea en tus ojos la figura poco cierta, sin piedra ni aplomo.

Non tu corpus eras.—Primero se abre una grieta dudosa. La memoria huye, cobarde, de decirnos que es el cuerpo que hiere. Las raíces entran seguras: se toman todo su tiempo para extenderse y hendirse y formar un garabato espeso por toda la pared. Hasta que se ensanchan, oprimen, trabajan. Un ahogo de conciencia atónita: nos posee del todo, el hermano mayor, demasiado intencionado y oscuro de rudas mañas. Que se lo permita todo, que nos despedace. Resbalamos a grandes desmoronamientos. ¿Sabemos si somos nosotros, o que es él? En eso no queremos reconocerle.

Cuando ve que no podríamos sufrirlo, se desase brusco y nos deja en la yacija. Horriblemente pasivos, escuchamos el silencio. Ni lección, ni designio. Un acecho vil. Que el tiempo quiera por fin devolvernos palabras que sirvan para tratar al cuerpo amigo.

G. F.

YUNQUE DE TINTA FRESCA

CARLOS BOUSOÑO:

La poesía de Vicente Gaos

La poesía de Vicente Gaos

Yo casi nunca hago crítica sobre poesía reciente porque soy más aficionado a la labor poética y a la teoría literaria que a la crítica propiamente dicha. Y si hoy rompo con esta costumbre mía es porque también me importa la justicia. Y me temo mucho que al libro de Vicente Gaos que acaba de aparecer, colección de sus *Poesías completas*[1], no se le haga la justicia que merece. Veamos por qué.

Para ser famoso en España es condición casi ineludible vivir en España. Y no sólo vivir en España sino escribir mucho en España. Los españoles tenemos una fuerte propensión a admirar a aquellos escritores «qui multa scripserunt», sobre todo si eso mucho que escribieron lo escribieron en España, después de asistir puntualmente a las habituales tertulias literarias, y, en especial, a las madrileñas. Vicente Gaos no ha cumplido en los últimos diez años con ninguno de esos requisitos de todo escritor que aspire a la nombradía. Se ha pasado bastantes años en Estados Unidos, y además, las fechas de sus publicaciones no están lo suficientemente próximas entre sí para que sus compatriotas hayan podido interesarse a fondo por su talento. El hecho es que hemos visto cómo este poeta, tan hondo, tan emocionado, tan vivaz,

---

[1] Colección Orfeo, ed. Giner, Madrid, 1959.

era dejado en una discreta penumbra, mientras otros muchos, bastante menos dotados que él, adquirían un renombre injustamente superior al suyo. Este artículo mío no tiene otro objeto que señalar a la atención de los lectores que quieran hacerme caso, la aparición de las *Poesías completas* de Vicente Gaos y decir en seguida que este libro, a mi juicio, lo coloca en la primerísima fila de la poesía actual. No creo que pasen de tres o cuatro los nombres de poetas de su generación que puedan dignamente colocarse a su lado.

Dos momentos

Puesto en el trance de justificar esta impresión mía, empezaré y acabaré por donde creo que debe empezar y acabar toda una zona de la labor crítica, siempre que sepamos extraer las consecuencias oportunas: por dejar establecida en sus líneas esenciales la que llamaríamos posición ante la realidad del poeta. Si queremos ser precisos a este propósito en el caso de Gaos, no nos queda más remedio que distinguir, bien que con ciertas reservas que en seguida declararé, dos épocas en sus versos. Una que confina su versión más pura dentro de los límites de *Arcángel de mi noche* con alguna nota en *Primeras poesías* y bastantes más en *Sobre la tierra* y *Luz desde el sueño;* otra que se guarece principalmente en *Profecía del recuerdo* y en los tres largos poemas hasta ahora publicados del libro inédito *Cantos solemnes*, aunque se dibuja con mayor o

menor energía en numerosos poemas de los dos libros precedentes. Con esto queda dicho cual sea la reserva que nos hacíamos momentos atrás. Porque, como vemos, los dos mundos a que acabo de referirme no están separados por un abismo cósmico, antes la materia de ambos se mezcla y entrevera en una amplia zona de tránsito que comprende nada menos que dos volúmenes, bien que la dosis combinatoria sea desproporcionada a favor de la visión postrera, que domina evidentemente todo el conjunto. Y si quisiéramos ser aún más exigentes en nuestro rigor, llegaríamos a afirmar que ningún libro de Vicente Gaos es por completo fiel a uno de los dos esquemas en exclusiva, pues hasta en *Arcángel de mi noche* o en *Profecía del recuerdo* (los dos libros que marcan un límite de homogeneidad en sus intuiciones contrapuestas) pueden reconocerse manchas de la actitud respectivamente antagónica. De todas formas, la separación de estos dos campos será provechosa por su claridad y como punto de referencia para el crítico, mientras no olvidemos los paliativos con que ahora la hemos intentado atenuar. Como una de esas concepciones predomina tiránicamente en los años más juveniles en que se componen las *Primeras poesías* y *Arcángel de mi noche,* en tanto que la otra manda por modo absolutista en los últimos libros, se nos otorgará licencia para una leve exageración que no atañe de ningún modo al fondo del asunto ni nos hace incurrir en verdadera falsedad, al dar aquélla por cronológicamente inicial y ésta por cronológicamente última. Y, en verdad, así es, pese al entreveramiento

de que hemos hablado. Pues constituye hecho frecuente el que un poeta en una etapa anterior deje adivinar en un poema o en un pequeño grupo de ellos lo que será normal en su poesía del futuro, que queda así anticipada en un momento muy diferente y previo, paralelamente a lo que acaece en el hombre, en quien también se dan tales anacronismos.

Hay dos épocas, pues, en Vicente Gaos, que se separan diríamos que radicalmente; Esto es, en cuanto al punto de vista inicial que el poeta adopta en su creación. Porque, como hemos de comprobar luego, la intuición central de nuestro autor no perdura, como suele ocurrir, a todo lo largo de su trayectoria, sino que en la evolución de su estilo hay un a modo de «arrepentimiento» vital que deja hoy en olvido lo que ayer había dado origen a su canto. Más adelante hemos de examinar, aunque muy brevemente, la problemática que esta cuestión encierra, por lo que ahora me permito pasarla por alto y entrar sin más dilaciones en nuestro asunto, comenzando por un comentario acerca del primer momento de la poesía de Gaos, encerrado, en su parte más gruesa y significativa, dentro de las lindes de *Arcángel de mi noche*.

La visión de la primera época

Todo libro o grupo de libros (y con frecuencia la obra conjunta de un escritor) crece desde una intuición central o radical, desde un germen o semilla que luego, como las vegetales, es capaz de ramificación y

fructificación. Si nos estrechamos a delimitar en pocas palabras cuál sea en el primer Gaos este fecundo elemento engendrador, explicación última tanto de la estructura literaria resultante como de cada uno de los temas utilizados, probablemente nos encontraríamos con que consiste en una pura aspiración: la aspiración a la serenidad. Como se trata de un mero deseo, por definición se supone que ese estado de beata armonía no es algo que el poeta desde luego posea. No; sucede lo opuesto. El poeta se encuentra sumido en el frenesí, y desde él mira arrebatado esa cima altanera e inalterable, ese orbe de inmóvil plenitud. Abundan en *Arcángel de mi noche* las palabras frenesí, vehemencia, pasión y otros equivalentes, así como los vocablos antípodas que aluden al sosiego, la paz y la serenidad. Ahora bien: los estados de pasión y serenidad que a veces se dan aquí, tal en Fray Luis, dolorosamente contrapuestos, en más ocasiones se cantan con extraña y logradísima originalidad como confundidos e identificados. El gran hallazgo de Vicente Gaos en el libro citado consiste precisamente en el feliz ayuntamiento intuitivo de las dos actitudes. Gran parte de *Arcángel de mi noche* está escrito en el instante en que «serenidad es vehemencia». Una serenidad lograda en ese punto que se sitúa más allá de la pasión, pero en su mismo sentido, o más allá del movimiento, pero hecha de movimiento llevado al límite, cuando ya no hay traslación ni cambio. «Hermoso mundo inmóvil», exclama entonces el poeta. La pasión en rauda creciente termina en el absorto, en el silencioso éxtasis, en la entrevisión

del absoluto que todo lo llena y donde el movimiento o la palabra no caben: léanse estos fragmentos elegidos de poemas distintos (la indicación de página corresponde a la edición de *Poesías completas*):

Luz de nuestra pasión, luz que no mana.
Entregados ya en mundos cegadores.

(Pág. 75)

En donde la pasión encadenada
y la serenidad del sabio vuelo
–feliz estrella de la noche amada,

íntima confusión, cielo del cielo
crean esta inmortal noche estrellada
e inmóvil resplandece nuestro anhelo.

(Pág. 76)

Ya ni quiero decirte que te quiero,
silencio del amor, noche entregada.
Sí, tácita, inmortal noche estrellada,
mano de Dios y canto verdadero.

. . . . . .

Voz del amor o voz de Dios. Nadie hable.
Oh el infinito cántico del cielo,
solas palabras de lo indescifrable,

conseguida expresión para mi anhelo
de altitud o pasión, inexpresable
arrebato de amor, vertical vuelo.

(Pág. 81)

El análisis (que ahora sólo puedo esbozar) de estos trozos hallaría como estilísticamente significativa la combinación de los contrarios, que corre abundosamente por todo el libro (luz, que no mana; vuelo, pero sabio; pasión, pero serenidad; resplandeciente anhelo, pero inmóvil; voz del amor, pero silenciosa) porque, repito, la visión central del poeta consiste aquí en un arrebato que, a fuerza de sonorísima intensidad y de rápido ascenso, ha llegado a la suprema mudez y la suprema quietud que caracterizan lo absoluto. Tal absoluto en *Arcángel de mi noche* no es o no suele ser Dios, sino la pasión misma amorosa arrastrada velozmente hacia arriba hasta trocarse en cielo y permanencia, infinitud y trasvida. En esa estación final ya no hay accidente ni melodía, porque todo se ha sustantivado:

No, ni accidente ya ni melodía.
Unánime, radiante mediodía
y cántico de esferas: mi alto cielo.

(Pág. 100)

El cántico de las esferas a que se refieren los versos transcritos, concepción pitagórica que tanto ha rodado por la poesía de todos los países y tiempos, cumple ahora, sobre todo, un oficio simbolizador de la lograda realización amorosa, en que ya la pasión se ha ordenado como en serenísima órbita astral (reléase, por ejemplo, además, la cita que hicimos hace un instante de la página 76 de las *Poesías completas*).

Esta última imagen cósmica, que con variantes diversas nos sale al paso frecuentemente al hojear *Arcángel de mi noche,* aunque proceda sin duda de Aleixandre, está manejada por Gaos con completa originalidad, pues en éste pierde, como acabamos de ver, el sentido elementalizador que en aquél poseía y al relacionarse con una intuición diferente y denotar otra cosa (frenesí amoroso culminante en un absoluto y, por tanto, en una perfecta serenidad) es otra por completo. Una vez más llegamos a la conclusión de que la coincidencia meramente formal no resta individualidad al arte, incluso cuando esa «forma» es resultado de un palmario préstamo. La individualidad de una labor poética es siempre la individualidad de una relación: la relación de esa «forma» con un «fondo» o intuición primaria. La forma en sí misma nada es ni significa nada: no pasa de la triste condición de «flatus vocis», a la que sólo le otorga ser lo que por debajo de ella anime.

Hemos alcanzado, pues, la explicación de algunos ingredientes fundamentales de *Arcángel de mi noche,* tales como el uso de opósitos, la inmovilidad y el silencio de un mundo al que se aspira o las imágenes siderales, que unas veces designan a los amantes y otras no, pero que siempre son símbolo del apasionado sosiego[2]. Veremos en seguida otros elementos no menos significativos: el tema de la inteligencia o el uso del

---

[2] La rauda traslación del astro da sinestéticamente la impresión apasionada, mientras la matemática órbita que con exactitud describe puede expresar esa serenidad que a Gaos interesa.

soneto, forma exclusiva en *Arcángel de mi noche* y muy representado igualmente con posterioridad a este libro. Pero antes me conviene anotar otros rasgos de Gaos, que nos introducirán a esas cuestiones.

Es Gaos un poeta de *gran* emoción. Y además esa emoción suya está individualizada, tiene timbre propio por el que se la reconoce. Todo poeta genuino debe de serlo con estilo, o sea, debe poseer una voz inconfundible. Pero esto no significa que forzosamente necesite echar mano de recursos retóricos completamente personales que se delaten en seguida como tales ante los ojos del lector. Puede no ocurrir esto, y en muchos casos no ocurre. Bécquer, pongo por caso, y hasta en otro sentido, Machado, son ejemplos magnos de acento muy personal manifestado a través de un estilo que con gran impropiedad llamaríamos impersonal. Y digo que esta expresión es impropia aunque clara, pues si dedicamos algún tiempo a un análisis más profundo, hallaríamos los procedimientos originales de que el poeta se sirve (símbolo, especial léxico y otros recursos, en Machado; paralelismo, «visión», delgadez del vocabulario, etc., en Bécquer). Pero lo que merece ahora la pena destacar es que, a primera vista, es decir, a la vista del espontáneo lector, no se subrayan esos procedimientos. El poeta parece individualizársenos sólo por la clase y el timbre de su emoción, al contrario de lo que pasa en poetas tipo Góngora o Quevedo, en quienes es además sumamente singular el modo de decir. La cosa, en definitiva, no es de mucho momento.

Vicente Gaos pertenece a esa suerte de poetas cuya

personalidad no semeja venir totalmente del uso de unos cuantos rasgos expresivos que se repiten con alguna insistencia a lo largo de su obra, sino de un cierto modo de sentir y de pensar[3]. Sentimiento y pensamiento en fusión íntima es el contenido más inmediatamente perceptible del verso de Gaos, y esto lo mismo en sus primeros que en sus últimos libros. Añadamos que en la época en que Gaos empieza a escribir importaba poco y no «se llevaba» apenas el uso del concepto en la poesía. Es el instante final del ilogicismo, del irracionalismo que, por otra parte,

---

[3] Insisto en que esto es únicamente la apariencia, pues por debajo de ella tiene que darse también la peculiaridad estilística. En el presente artículo no nos ocuparemos de ello más que en cierto aspecto; pero podríamos muy bien hablar a este propósito de características personales en el estilo de Gaos, como, por ejemplo, el modo de utilizar el verso libre en *Profecía del recuerdo,* con continuas apoyaturas en la versión castellana del hexámetro, aunque con salidas también continuas de este canon, rígido pese a su flexibilidad. O la técnica del verso último del soneto en *Arcángel de mi noche,* tratado como resumen intensificativo del resto de la pieza y como generalmente desligado y aparte. Y podríamos entretenernos en buscar la razón de ese especial moldeamiento de la composición, y por qué se abandona ya en *Profecía del recuerdo.* Sin tiempo ahora para ello, indicaré rápidamente, no obstante, que tal vez ese final resumidor pueda ser relacionado con el tono de éxtasis a que propende el libro. El desligamiento del endecasílabo final y su carácter compendiador estarían representando la llegada a ese climax, que es también compilación de todo el anterior impulso, a la vez que resulta algo distinto superior y aparte. En *Profecía del recuerdo* nada de esto existe ya, y, por eso, la estructura del soneto se modifica.

tantas conquistas trajo a la expresión poética de nuestro siglo, y del predominio de la imaginación sobre los otros componentes del arte. La poesía como conllevadora de verdadero pensamiento aún no había asomado sino fugaz y esporádicamente en el panorama de la lírica española contemporánea. En Gaos el pensamiento es importante desde el comienzo de su carrera, aunque la dosis conceptual se densifique con los años. En poesía, el concepto ha de ir de la mano o de la sensación o del sentimiento. Y en Vicente Gaos está siempre veteado de afectividad, una afectividad que es apasionada siempre y muchas veces extática en sus primeros libros, según hemos tenido ocasión de comprobar, y más sosegada y grave (en algún momento hasta amarga), en su poesía última como comprobaremos. ¿Tiene significado personal esta combinación de ingredientes, o lo que es lo mismo, podríamos vincularla a la visión del mundo que más arriba quedó consignada? El concepto es luz, posesión perfecta de la realidad, y en cuanto tal no es un movimiento porque carece de duración. No confundamos el concepto con el esfuerzo para llegar a él. En cuanto nos hemos forjado un concepto o una combinación de conceptos, ese resultado está, fuera del tiempo, en una serena paz. El pensamiento es así esencial sosiego y esencial plenitud. Por el contrario, el sentimiento es una actividad, una fluencia hacia un objeto; es, por naturaleza, anhelante. Y de la misma manera que el sosiego y el frenesí pueden combinarse en la visión de Gaos, se combinan en su poesía lo afectivo y lo conceptual.

Esta explicación podría recibir quizá la tacha de excesiva sutileza si no recibiese apoyo y confirmación en un rasgo muy visible en *Arcángel de mi noche.* Me refiero a la preocupación de Gaos por el pensamiento, no ya como ingrediente de su obra, sino como tema de sus versos. Y puesto que Gaos habla del pensamiento lo más honesto será escuchar lo que de él dice, y comprobar directamente si hemos marrado o no en nuestra interpretación:

Luz de la inteligencia, vida alta,
diamante en su pasión transfigurado,
luz que mi vida entera ha iluminado,
serenidad feliz que así me exalta.

El resultado de la operación intelectual es, pues, «vida alta», un diamante imperturbable y luminoso de transfigurada pasión, feliz serenidad hecha de sobrepasado frenesí. El pensamiento, tal como lo ve Gaos, cumple exactamente con los requisitos de perfección a que él aspira, y por eso, unido a la afectividad[4], entra en sus versos como contenido en todos los casos y, más característicamente aún, como motivo poético en algunos.

Una explicación semejante podríamos buscar para

[4] Hago notar la coherencia. En la poesía de Gaos, el pensamiento se une a la afectividad porque el pensamiento es serenidad, pero también pasión (diamante en su pasión transfigurado), y esta suma es lo que constituye para nuestro poeta un dechado de excelencia.

la forma soneto que tan socorridamente halla empleo en estas *Poesías completas*. Gaos ha recurrido en ellas al soneto 119 veces, si no cuento mal, frente a las 74 que corresponden a cualquier otro molde. Pero su sentido hemos de buscarlo en *Arcángel de mi noche*. Y del mismo modo que obteníamos la significación del pensamiento dentro de la poética de Gaos a través de la definición que de pensamiento nos daban unos versos suyos, podríamos desentrañar ahora parecidamente la significación del soneto. La primera pieza del libro se titula *La forma*, y reza así:

Mas no, soneto, tú no me encadenas,
conduces mi pasión, riges mi anhelo,
cauce de mi hondo río en este suelo,
lecho feliz mi vida entera ordenas.

No me encadenas, me desencadenas,
órbita, estrella mía, libre cielo,
amor, errantes astros, sabio vuelo,
música de la sangre por las venas.

La luz, la luz. Delante está el camino.
Por él iré hasta ti, por él espero
poder precipitarme en mi destino.

Oh vida recta y fiel, así te quiero:
recta, fiel, estelar, fuego divino,
ciega flecha, universo verdadero.

Conviene recordar que *Arcángel de mi noche* se subtitula *Sonetos apasionados;* y lo son efectivamente. El contenido es pasional, pero el continente es estricto, inquebrantable, cerrado. Tiene rigor y serenidad de órbita. De nuevo, la imagen sidérea. ¿No nos dice nada esta coincidencia sorprendente? Gaos usa el soneto («soneto apasionado», no lo olvidemos) por lo mismo que su aspiración es la de frenesí alzado a canónico pasmo. O lo que es igual, usa el soneto como usa el tema amoroso o el tema del pensamiento apasionado. Y además las palabras son casi las mismas, e incluso a veces las mismas para definir una u otra de estas realidades tan distintas entre sí, pero tan unitarias en su sentido. Son las variaciones que adopta una intuición única, y por eso pueden ser apresadas en fórmulas semejantes y hasta idénticas. Si Gaos dice al soneto:

No me encadenas, me desencadenas,

(pág. 71)

pide a la amada que acuda

a encadenarme, a desencadenarme,

(pág. 94)

expresiones que aunque lógicamente puedan discrepar en algún punto, poseen un sentido completamente afín. Si la luz de la inteligencia es «diamante en su pasión transfigurado» (pág. 80), «diamante en su pasión transfigurado» (pág. 81) será su amor hecho lenguaje. Y traigamos ahora a memoria cómo los amantes o el soneto

podían poéticamente coincidir en una imagen cósmica. No, no se trata de monótona repetición (aunque se dan casos de repetición, no siempre pertinente, en este libro), sino de visión unitaria. Toda realidad que entra en el campo visual de nuestro autor será entendida de modo parecido. ¿Cómo ve, por ejemplo, a un río?

El cauce es quien otorga fuerza al río
al dar finalidad a su corriente,
y cuando toca orilla el agua siente
en su limitación su poderío.

(Pág. 201)

¿Qué dice de la noche?

Íntimo roce, mano arrebatada
del alto viento que la vida ordena,
noche que libremente se encadena,
mano sabia de Dios, noche estrellada.

La noche gira desencadenada,
certeza del amor, vida serena.

¿Qué de la amada? La amada es:

cauce feliz de mi profundo río

o, lo que es equivalente:

el caudal feliz en que me ordenas.

Gaos en *Arcángel de mi noche* y en los momentos de otros libros que confluyen en su misma visión, siente predilección visible por aquellas realidades que pueden ser interpretadas como hormas del frenesí. Hormas del frenesí: frenesí hecho inmóvil resplandor, silencio postrero del arrobamiento fervoroso en que estamos «entregados ya en mundos cegadores».

La visión de su segunda época

Los dos últimos volúmenes (*Profecía del recuerdo* y el incompleto *Cantos solemnes*) significan un cambio notable en la temática de Gaos, ya que no en la manera de concebir la poesía, que se mantiene aproximadamente idéntica. Por un lado, los versos en estos libros postreros continúan escribiéndose desde aquella misma tensión conceptual y emotiva que caracterizaba, según dijimos, el período anterior; y por otro, el canto aún se halla continuamente vinculado, incluso cuando el tema no es propiamente subjetivo, al centro humano representado por la persona del poeta. Pero aquí se detienen las semejanzas, pues dentro de ese perseverante molde, aparecen con fuerza dos características que renuevan el arte de Gaos: la primera consiste en el tono de la voz, que anula la pasión para dar paso a la gravedad o, en muy contadas ocasiones, a la amargura; la segunda se refiere a la importancia concedida a la memoria en el enfoque del poema. Pues en bastantes ocasiones, y esto ocurre

de manera especial en los poemas que adoptan la forma más libre, no se trata ya de que el tema objetivo esté fuertemente impregnado por el yo del poeta, por modo más o menos simbólico o a través de otros artificios, sino, más aún, de que éste hable directamente de su propia experiencia vital bajo la especie de recuerdo. El poema se convierte en autobiografía lírica escrita en ese lenguaje, pariente muy próximo del coloquial, que se ha puesto de moda en la última década y que aún se halla en situación de plena vigencia. Hago notar, sin embargo, que en Gaos, como en otros poetas de la hora más actual, aunque desgraciadamente no en todos, ese coloquialismo de su expresión no se convierte en ramplona familiaridad y prosaísmo de mala especie, porque de un lado, el poeta, en sus buenos momentos, que son muchos, posee un extraordinario dominio del ritmo libre, y su versículo (que se caracteriza por descansar con cierta regularidad en el hexámetro, o mejor, seudohexámetro, pero dentro de la variedad necesaria) es de musicalidad y maestría sumas. Pero, sobre todo, las condiciones de buen escritor que Gaos posee le hacen usar una sintaxis y un léxico tan abundantes, justos y castizos que las expresiones más aparentemente conversacionales nos producen con frecuencia el placer del gran estilo. No todo el libro se halla escrito en verso libre, aunque, a mi entender, al verso libre es adonde hemos de ir a buscar sus máximos aciertos si hacemos caso omiso de algunos sonetos de primer orden que también figuran en *Profecía del recuerdo*. Sin embargo,

los sonetos de esta obra tomados en conjunto y con esas excepciones que acabamos de hacer, me parecen menos relevantes que las composiciones sin rima, bien que enriquezcan el volumen con su contrastación y diferente técnica expresiva. Algunos sin duda sobran, pues Gaos en ese metro donde tantos hallazgos había conseguido desde su juventud, ahora se deja llevar a veces de la facilidad un si es no es tópica, e incurre en la expresión ociosa, que tan lejos está de sus grandes momentos de poeta. Y es curioso observar que en aquellas ocasiones en que un mismo tema es tratado desde idéntica perspectiva, con coincidencia incluso de expresiones y visiones, en un soneto y en una pieza de metrificación libre, es mejor, a mi juicio, la segunda. Esto no obsta, repito, para que algunos sonetos de *Profecía del recuerdo* puedan colocarse no sólo al lado de los mejores de *Arcángel de mi noche*, sino, en consecuencia, a la par de los más perfectos y emotivos que se hayan escrito en los últimos veinte años.

Las preocupaciones poéticas de Gaos son ahora también diferentes, según más arriba adelantábamos, porque ha habido en su concepción de la realidad una gravísima corrección en lo que más importa: en su intuición central, en su impresión primaria frente al mundo. No hay ni puede haber un cambio más profundo que ése en la evolución de un trabajo poético, porque todos los otros que puedan existir son superficiales y exteriores al lado del que se produce en el meollo mismo de la obra, y que repercute, por tanto, en el resto de los ingredientes artísticos, que se le subordinan

como en capas concéntricas. En Gaos se ha producido tan decisiva escisión, que, sin embargo, no disuelve la unidad de su quehacer poético en cuanto que el nuevo organismo se explica dialécticamente por el anterior. La que llamábamos, para entendernos, «segunda época» es un resultado vital de la primera con la que forma un proceso, y, por tanto, como acabo de decir, una unidad. Las cosmovisiones literarias, aunque siempre deben mostrarse como «raciovitalmente» inteligibles, no son, ni tienen por qué ser en todos los casos congruentes, si llamamos congruencia a la falta de contradicción lógica. Pues en el ininterrumpido fluir de la personalidad del poeta puede darse, y de hecho se da en ocasiones, ya veremos por qué, la honda contradicción entre sus elementos sucesivos, que si cabe que se originen como natural ampliación de los precedentes, también es verosímil que nazcan por modo reactivo y como en son de arrepentida protesta. De estos dos modos de evolucionar, es el primero, ciertamente, el más frecuente; mas no dejan de existir casos del segundo, como el que observamos en Gaos. Y si buscamos el motivo de esa diferencia entre un tipo y otro de desarrollo poético, lo hallaremos en la índole de la intuición radical con que el poeta se inició, pues aquélla perseverará o no según que su entidad consista o no en algo susceptible de «fracaso». En seguida se echa de ver que en el caso de nuestro poeta la nueva posición ante la realidad de que dan señales sus últimos libros resulta del fracaso vital de la mantenida por los primeros. Y este fracaso ha ocurrido por la simplicísima

razón de que la primitiva intuición primaria estaba constituida por la aspiración a algo positivo que me parece de difícil logro en este bajo mundo; y sobre todo no resulta hacedera de ningún modo, como no sea por milagro, su perseverancia en el tiempo. El poeta era pretendiente de una cima extática de tal sublimidad (la inmóvil serenidad hecha de culminante pasión) que parece natural que con el correr de los años comprendiese lo vano o excesivamente esforzado de su quimera. Antes de seguir adelante, he de hacer constar que el hecho de que un poeta busque afanosamente la consecución de lo irrealizable (pongámonos en un punto extremo más allá de la situación del primer Gaos) no invalida en manera alguna su obra, caso de que esos anhelos formen parte de la condición humana. Si esto sucede, como sucede en *Arcángel de mi noche,* el resultado poético depende exclusivamente del acierto del poeta en su tarea expresiva. En caso contrario, la obra se tornará ingenua, infantil; en principio, no por su escasa felicidad verbal (que puede ser máxima), sino por el escaso «asentimiento» de los lectores a la intuición primaria. Hecha esta aclaración continuemos.

Cuanto acabo de indicar acerca del «fracaso» padecido por el poeta no es fruto de adivinación crítica sino de atenta lectura: dice al mar:

De tus olas tomar quise yo ejemplo
de constancia, de fiel sabiduría.
En tu calma aprender quise lecciones
de plenitud, de majestad serena.

La línea en que te fundes con el cielo
fue mi meta entre sueños. Aún escucho
tu rumor en mi pecho, pero veo
que escribí mis deseos en la arena.

(Pág. 344)

Lecciones de plenitud, de majestad serena había querido tomar Gaos de cuantos dechados en ese sentido había entrevisto. Pero sus deseos habían sido escritos en tornadiza arena porque el hombre es realidad bien distinta del mar o del cielo, de la luna o del álamo (pág. 280). El hombre tiene carne, apasionada carne (pág. 279), y alma, alma frenética (pág. 280). Y lo único que le cabe es el humilde oficio de espectador de esa serenidad inalcanzable (léase el soneto titulado *Cabeza*, pág. 281), desde la que parece que Dios, en ciertos instantes, depusiese su ira para mirarnos, por un momento, con compasión (pág. 327). No, la inmóvil serenidad o el éxtasis no están al alcance como no sea fugazmente del pobre ser humano, porque éste resulta todo lo opuesto a la quietud: un continuo fluir, un pavoroso deslizarse a través de un espacio de tiempo.

He aquí el leit-motiv de los últimos libros: la sensación temporal. Gaos, coincidiendo en esto con otros muchos poetas de hoy, españoles y extranjeros, y no sólo poetas, hará de su poesía una meditación de la vida como puro transcurso. Vista así la existencia humana, ésta ofrece el aspecto desolador de un pueblo en ruinas, donde «la vaciedad presumible del porvenir» sólo es comparable a «la vaciedad segura

del pasado». En el espíritu de nuestro autor surge en ese momento el desengaño, que se canta principalmente en *Sobre la tierra*[5]. «Oh mundo en sombra cuando... embiste el vendaval del desengaño» (pág. 138). Y la inmovilidad apetecida, la inmovilidad como síntoma de inmutabilidad, sólo podrá ser contemplada ya en el pasado personal, en la infancia, que es una época sin conciencia del tiempo:

oh mundo inmóvil, la niñez, Dios quieto,

o bien, bajo la forma de remota y nebulosa esperanza puede buscarse en un posible Dios eternizador (de ahí los poemas religiosos de *Sobre la tierra* y de otros libros); o simplemente contemplarse resignadamente en sus trasuntos inhumanos: esos seres, puramente materiales, como la piedra (pág. 179), a quien nuestro poeta exalta, claro es, por su serenidad, seguridad e invariabilidad casi divinas (pues

la materia es, como Dios, infinita,
impasible, vencedora, perfecta)
(pág. 196)

---

[5] En poesía, la relación causa-efecto no sigue siempre, ni tiene por qué seguir, una cronología u orden lógicos. El efecto puede, paradójicamente, preceder a la causa, pues el poeta, en ocasiones, va expresando su personalidad o visión del mundo por zonas, sin atender, como es comprensible, a la «antigüedad» que tales zonas manifiesten. Las más antiguas, tal vez engendradoras de las más modernas, pueden hacerse poéticamente interesantes después de estas últimas y aparecer así con la cronología invertida que vemos en el caso de Gaos que ha motivado la presente nota.

o esas otras criaturas que por estar más cerca que el hombre maduro de la total inconsciencia, se hallan, en la misma medida, eximidas de la temporalidad, que es, sobre todo, en lo que tiene de dolorosa, conciencia del transcurso. De ahí que, como he dejado dicho, el inconsciente niño viva un cierto modo de plenitud en un mundo sin cambios. Y de ahí, esos poemas a los más humildes vegetales, la encina (pág. 186), el trigo (pág. 185), las vides (pág. 182), que en su despojada sencillez, en su «torpeza», en su desdén de todo lujo y ufanía, asidos a lo indispensable, se manifiestan como más próximos a la codiciable materialidad sin mutación, y, por tanto, como poseedores del precioso don que a la materia, según vimos, le ha sido conferida: la seguridad, la triunfante permanencia, la consiguiente plenitud. Pero desde otra perspectiva, las cosas todas del mundo son en definitiva fugaces y, en consecuencia, ilusorias. Puro engaño (pág. 271), al que no obstante debemos agradecer su apariencia bienhechora (pág. 324), elemento sin duda positivo que hace valiosa la vida. No reniega de la tierra quien percibe unos vislumbres de luz, unos colores, unos aromas, un cuerpo amado que reconfortan al hombre (pág. 273). El simple «trino de un pájaro» puede ponernos en comunicación y acuerdo con el mundo.

He aquí la primera razón para que nuestro autor no pertenezca a la familia de los que desesperan sino a la de los que hoy, más virilmente, aceptan y resisten. He hablado de familia, y verdaderamente lo es, porque Gaos al formular ese sentimiento que llamaríamos de «optimismo a pesar de todo» (optimismo del que no

se chupa el dedo) viene a coincidir, sin saberlo ni pretenderlo, con otros poetas que a su lado escriben hoy en España. No es rara esta semejanza de visión entre unos y otros, dada la estructura de la lírica más actual. En la época individualista (iniciada en el romanticismo, con su apogeo en el 98 y más aún en el período 1925-1940) cada generación, e incluso cada artista aspiraba a diferenciarse radicalmente de los demás, tanto en visión como en expresión. Hoy, época que llamaríamos de «integración en los otros», el canto se torna solidario, y la individuación la da el modo de ser vivido un problema común, no la naturaleza de éste en sí misma que suele ser muy semejante. Hemos llegado con esto a hablar del segundo motivo que Gaos tiene para comprender el valor de la vida, pese a su escasa duración: el descubrimiento que nuestra época realiza del prójimo como tal. Leemos en *Profecía del recuerdo:*

¿Dices que estás solo?
No es mirándote en el espejo cómo encontrarás compañía.
Coge el primer objeto que esté a tu alcance.
. . . . . .
Levanta la vista, tiéndela alrededor tuyo.
. . . . . .
Habla, habla, pero no contigo.
Déjate de soliloquios y silogismos y sentimentales monólogos.
Habla con el cartero, con el conductor del tranvía (aunque esté prohibido);
habla con el niño que está jugando en la acera,

vete a beber unas copas con el primer borracho de la esquina.
¿Creías que el mundo termina donde tú acabas?
Tú eres ya no fin, pero ni siquiera comienzo de ninguna cosa.
(Pág. 286)

Nunca como ahora los poetas colectivamente habían centrado tanto la cuestión en sus semejantes, incluso anteponiéndolos poéticamente a sí mismos. Y claro es que si esto acontece, el hecho de que yo vaya a morir, no hace desmerecer a la vida, puesto que ésta perdura con la misma pujanza en quienes importan más que yo mismo: en los otros. Desde este supuesto implícito, Gaos encuentra en la repetición incesante que caracteriza el vivir un motivo suficiente para estimar la realidad, la realidad natural y la realidad humana. «Todo es y será como antes era», dice el poeta en dos ocasiones. La fugacidad de mi existencia no puede considerarse así como grave objeción contra lo existente, contra el mundo.

Tal es, muy reducida a ejes y dejando a un lado numerosos elementos de ella, la visión de Gaos en *Profecía del recuerdo* y en los libros o partes de libro afines a él. Y tal es la justificación o razón de sus temas y motivos principales. Apreciamos, ante todo, en esa concepción de la realidad su toma de situación en el nivel más alto de nuestra época, tanto en lo que respecta a los problemas como en lo que respecta a las soluciones. Y en relación con estas últimas, nos sentimos acordes con el tono de nobleza moral que en estos versos se manifiesta. La sensibilidad del día exige

del poeta el sentido de su humana responsabilidad, y Gaos la posee.

Por todo ello, y por la coherencia de visión conjunta que hemos señalado, la variedad suficiente con que ésta se distribuye, la intensa emoción de muchas piezas, y la excelentísima escritura que en general campea en estas *Poesías completas,* creo que me será lícito repetir con fundamento lo que al principio dejé establecido: hemos de acostumbrarnos a considerar a Vicente Gaos como uno de los pocos poetas primerísimos de nuestra poesía de postguerra.

CARLOS BOUSOÑO

Reyes Magos, 10.
Madrid, 9.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

Precisando y rectificando, que son gerundios

Nuestro director recibe la siguiente carta, de la que se apresura a publicar los fragmentos que pudieran ser útiles al lector.

Sr. Don Camilo José Cela.
Director de PAPELES DE SON ARMADANS.
Palma de Mallorca.

Mi querido amigo:

. . . . . .

Trozo de Piel no «es el primer poema de Picasso escrito en lengua castellana que se publica». En *Gaceta de Arte* (Tenerife, Canarias, n.° 37, marzo de 1936) y en un número especial sobre Picasso, que yo contribuí a preparar, junto con Eduardo Westerdahl, director de aquella publicación, aparecieron dos poemas de Picasso en español. Más tarde, en México, en 1944, bajo el pie editorial de Darro y Genil, se publicó un pequeño libro, titulado *Picasso: Poemas y declaraciones,* donde se reproducían aquellos dos poemas del «viejo *champion*» (como yo le oí autodenominarse, aludiendo antifrásicamente a sus músculos todavía acerados, la primera vez que hablé con él, en 1926); se insertaban además otros cuatro poemas también en español, amén

del texto que sirvió de introducción al álbum de dibujos *Sueño y mentira;* el libro finalizaba con sus dos declaraciones teóricas, tomadas de *The Arts* (1923) y *Cahiers d'Art* (1935), traducidas por mí.

. . . . . .

Le abraza,

GUILLERMO DE TORRE

Buenos Aires, 1 octubre 1960.

«*Ensayos de literatura hispánica (del cantar de Mio Cid a García Lorca)*», *de Pedro Salinas*

Al enfrentarnos con una novela o un libro de sonetos no basta con dictaminar si están bien o mal escritos; hay que ver además si nos sirven para vivir y en qué medida. Así es cómo Salinas ha entendido de rehabilitar la crítica literaria española y en consecuencia el libro que aquí se reseña[1] reúne una serie de ensayos y conferencias agrupadas según cronología temática, en los que el poeta nos da la razón de ser y nos descubre el valor humano tanto de autores como de personajes. Comparable es Salinas en este empeño con la primera figura de que se ocupa: el Cid. Como Rodrigo Díaz, Pedro Salinas, castellano de pro, libra batallas y conquista reinos para la patria que lo mantiene desterrado. Sabe

[1] Ensayistas hispánicos, Aguilar, Madrid, 1958.

que en América y en el idioma –como ya ha dicho Noel– radican todas nuestras posibilidades imperiales, y en el espíritu de los del 98 pasea por allá en triunfo la verdadera tradición, más cerca de las virtudes populares que nos hicieron grandes que de las fanfarrias patrioteras que nos arruinaron. Ejemplo de las primeras sean la honra del Cid, la locura de la honda de Don Quijote; de ejemplo de las segundas sirva el orgullo de cualquier hidalgo o escudero de la picaresca. No perdamos de vista que lo español no es ser orgulloso sin motivo, sino hacer cosas de las que poder luego enorgullecerse. Al olvido de este principio debemos nuestra decadencia y nuestro ridículo. La verdadera España tiene menos que ver con el hidalgo famélico que con el pícaro que, burla burlando, le lleva la corriente. Por algo es España el primer país que frente a la hueca armadura del héroe caballeresco, hace al pueblo héroe de su literatura. Con el hampón humanísimo aparece la visión pesimista del hombre, y a su luz se explican los fracasos de Don Quijote, que no es Palmerín cambiado de sitio, sino el Cid trasladado en el tiempo. No se ríe, pues, Cervantes de Don Quijote, sino que mueve la cabeza y sonríe con amarga desesperanza ante la actitud de la gente entre la que le toca vivir a su personaje. Cervantes pone en marcha a sus criaturas y deja al lector libertad de opción: él sabe muy bien que en España, además de quijotes, hay bachilleres, galeotes, duques, barberos y curas, y está lo bastante de vuelta de la vida como para saber que cada uno de éstos se declarará en su fuero interno partidario del personaje que mejor lo represente.

Quede para otra ocasión la exégesis completa de este

libro denso y vivo. Hacerla aquí y en este momento llevaría horas y páginas. Recorre Salinas todas las épocas de nuestra literatura, y en cada una de ellas sabe aislar con dedos ágiles el nervio preciso que hace vibrar al corazón: la realidad fantástica que Cervantes crea por medio de nombres de mágica belleza; la realidad exaltada de Góngora; el nacimiento de Don Juan de las cenizas de Venus; el modernismo español, íntimo e ideológico (Unamuno, el buen J. R. J.), frente al americano, exterior y estético (el gran Rubén, el mal J. R. J. cuyos *borradores silvestres* acaba de desenterrar la codicia humana), etc., etc., y, sobre todo, la materia vital del hombre sobre el que se apoya todo arte verdadero. Tras el mimetismo retórico de Sor Juana Inés de la Cruz palpita como un pájaro cautivo el corazón de Juana de Asbaje; tras la frialdad anacreóntica de Meléndez Valdés corre la noble tarea de atizar los cañones románticos con las ascuas dispersas de la extinta «hoguera gongorina». Tras el «rataplán» de Espronceda vibra un auténtico y generoso «homme revolté». Repitiendo las palabras de Marichal en el prólogo: «*Il faut s'assimiler une oeuvre pour la bien exprimer;* el principio de interpretación predicado por Baudelaire es también el de Salinas, que busca siempre al hombre 'entero' en la creación literaria».

Libro de un gran español, tan verdadero y vivo que —volvamos de nuevo al Cid— hace a su autor ganar para España batallas después de muerto; retorno suyo también «a grand ondra» a su Castilla, esta misma Castilla de la que un día de 1936 se separara acaso rezando el verso del poema:

Agora nos partimos; Dios sabe el ajuntar.

A. D.

«Tiempo de esperar, tiempo de esperanza», de Enrique Badosa

Sentirse ser temporal y percibir elegíacamente la temporalidad de cuanto nos rodea es un incentivo poético de siempre. Por otra parte, el hombre se mueve, siempre también, hacia la esperanza, concreta o difusa. De esos dos sentimientos, tan humanos, tan repetidos en la intimidad de cada cual, surte la poesía de Enrique Badosa condensada en este libro.[1]

En el apartado que lo inicia, la emoción late como propia de un destino común. Suele emplearse la primera persona de plural y el poeta congrega en el «tiempo de la esperanza» diversos grupos humanos, o bien percibe en sí el hilo continuador de cuantos le precedieron. Conforme el libro avanza, se hace más individual. En la parte siguiente empieza a singularizarse la primera persona y el poeta dialoga con alguien, tal vez con el propio tiempo que le responderá en la mutación de sus estaciones —aunque éstas sean cinco para el poeta que canta también «al resplandor de la estación ausente». La tercera parte es monólogo, dirigido en algún punto al amigo y a la amada para encomendarles el recuerdo de su voz. El poema que cierra el volumen le da un giro completamente íntimo: es un acontecer personal —importante, sin duda, en la existencia, cual es la amorosa «costumbre de senda compartida»— lo que sitúa al poeta en una nueva actitud frente al tiempo. Lo mejor, para mí, de este poema es el verso final, con ese «alguien que llora»

[1] Colección «Adonais». Volumen CLXIV. Madrid, 1959.

dejado en el misterio de posibles interpretaciones.

Badosa atiende bien al ritmo del verso, salvo algunas irregularidades en la primera parte, da a elementos paisajísticos valor simbólico en función del paso del tiempo y tiende a cierto recamado de retórica en las metáforas. De las formas empleadas, me parece que la más conseguida está en los endecasílabos asonantados de la tercera parte. El *Canto de las cinco estaciones* se presenta muy elaborado, hasta perder un poco frescura y emoción. Se trata de una serie de poemas todos en alejandrinos, distribuidos en cuatro estrofas de dos pareados cada una, salvo la cuarta que es serventesio. Más que al mester de clerecía aludido por Carlos Barral en su prólogo, me recuerda esta forma un gusto modernista seguido aún por algunos sudamericanos.

Se aclimatan bien las imágenes sensoriales de paisaje con frutos maduros, tardes inclinadas, caminos inciertos, a los aconteceres anímicos, aunque la melancolía que a veces toca los versos resulta un poco decadente y en choque con otros momentos de humor lírico, asimismo algo extemporáneos, como las estrellas que se albergan en cajas de caudales y el poeta, fácil ladrón, que se llena los bolsillos de luces destelladas. Es curioso cómo por esas vertientes Enrique Badosa se enajena de la poesía más actual, aunque mantenga el tono de ésta en las otras secciones del libro, sobre todo en la primera y especialmente en cuanto responde a un sentido temporal y a un deber de esperanza, porque «es necesario amar palabras más sencillas / mientras el viento en paz se halle distante / y confiar, también, en nuestro tiempo de ocasos / vivido en el amor de la esperanza».

L. de L.

«A bordo de España», de Julián Andúgar

Es sabido que el tema de España vuelve a nuestra poesía con los poetas de los últimos años, después de una ausencia que, descontando lo escrito con ocasión de la guerra civil, data del noventa y ocho. Actualmente puede decirse que es característico. Sus iniciadores fueron Bousoño y Nora, luego se destacó en Celaya, Garcíasol y, más próximamente, en Otero. Otros muchos poetas lo han tratado, con mayor o menor intensidad. Los poemas a España son frecuentes. Julián Andúgar hace propio el tema en este libro[1] que presenta tres zonas: una de emotivo recuerdo, otra testimonial, la última tendente a concentrar ambas en la síntesis de la copla.

Junto a una preocupación y un sentimiento hondo de la herida española, se mueve en este libro un bien plasmado amor al paisaje, a la tierra misma. El empleo de toponímicos, de gran belleza eufónica y evocadora, es producto de esto último y no mera retórica, como se comprueba por su diferente irisación según el grado emocional que al poeta le mueve. Así, nos parecen más vivos y espontáneos los de geografía andaluza que los de ámbito catalán, seguramente porque en los primeros hay condensada mayor emoción biográfica.

Trae Andúgar recuerdos, casi nostalgias, de la guerra. Digo casi nostalgias porque no son desapacibles sino como amablemente soñadas evocaciones: la música de un violín tocado en el frente, la misión de un maestro entre

[1] Colección «Fe de Vida». Joaquín Horta, editor. Barcelona, 1959.

los propios soldados, cerca de las trincheras. Es la parte bella, casi buena, de los recuerdos bélicos lo que aflora; es su parte de paz, paradójicamente. Estos poemas son, para mí, de los más entrañables y conmovedores del libro.

Pero Andúgar no vive sólo de recuerdos, el presente le reclama. Su poesía es también una toma de conciencia y una voz censoria, trémula más de amor que de indignación, aunque junto al excelente poema *Recado a Celestina* se alce, asimismo elogiable, *Asesinato en Wall Street,* y siempre tocada de esperanza, como en *Tiempo de espera*.

Para mí, la parte de cantares y coplas es de menor entidad. Tales síntesis requieren o una carga poética excepcional o una gracia popular intuitiva. Esto no quiere decir que Andúgar no acierte muchas veces, pero sí que, en su conjunto, el libro resulta desigual.

Los poemas tienen un lenguaje directo, claro, cargándose de significación de dentro a fuera, esto es: por lo que dicen y no por sus efectos bellos o musicales. Se busca una poesía apretada, ceñida de expresión, en un verso muy cortado que mantiene con frecuencia el asonante. Sólo a veces se emplea alguna imagen de valor simbólico, como las que pueden nacer del propio título marinero, tal en el poema *A bordo* que, por otra parte, recuerda ciertos precedentes. Sobre este último punto, también cabe señalar que Andúgar se mueve un poco en la manera del más reciente Blas de Otero. Su libro, no obstante, es propio de un poeta de calidad que ya nos era conocida y tiene, sobre todo, su mejor virtud en la fusión con el tema vivo de España, cantado sin perder

el contacto con la tierra y el pueblo.

La edición, en manos de esa colección poética breve aún de títulos pero segura de dirección y contenido.

L. de L.

«4 poetas de hoy»

Aunque las muestras no sean muchas, pueden verse más que como promesas, como realidades estos cuatro poetas vascos[1], tardíos en su manifestación —pasan la treintena—, inéditos hasta hoy pero nada vacilantes sino muy hechos y con perfecto dominio del verso, aunque algunos deban desprenderse aún de influencias notorias.

Celaya dice, en su breve prólogo, que el único parentesco entre los cuatro es «que viven en el espíritu de su tiempo». Pero esto no me parece poco: supone que sus voces poéticas, humanamente enraizadas, se sienten compelidas por urgencias y sentimientos comunes hacia la libertad y la salvación del hombre en el mundo.

Veámosles uno por uno, sucintamente, en atención al espacio.

Castellano vasconizado —al revés que Unamuno— Gregorio San Juan escribe biográficamente, con maestría y belleza en las imágenes, con un vago romanticismo de balada. Dice su vida y su verdad y lo que dice nos importa: he ahí el

[1] Julio F. de Maruri, José M.ª de Basaldúa, Vidal de Nicolás, Gregorio San Juan. Ediciones de la Asociación Artística Vizcaína. Bilbao, 1960.

acierto del poeta. Pero su último poema –bueno, no obstante– resulta demasiado oteriano, hasta en los recursos más visibles. Creo que es hacerle un bien advertirle; el camino es ése, pero sin perder la personalidad, que la hay.

Vidal de Nicolás es enjuto, va a la verdad antes que a la emoción –aunque no sean incompatibles–, tiene dureza metálica y segura proclamación de esperanza. Denso de materia, de realidad tangible. Objetivo, aunque se ve que no habla de oídas. Fracciona –con algún fallo rítmico– el verso, la expresión es directa y tajante, de adjetivación contundente y algunos relámpagos intuitivos, emplea mucho el presente de indicativo: «canto...», «hablo...». Todo ello, así como la exaltación de las cosas reales, recuerda las *Odas elementales* de Neruda. Más personal parece su poema *Los niños,* de imágenes precisas y graciosas, que acredita por sí solo a un poeta.

La poesía de Basaldúa es sumamente interesante. Intelectual, elaborada con juegos verbales en un tejer y destejer de derivados y parónimos. En sus poemas, algunos extraordinarios como el dedicado al pintor Mateos, no faltan la intención censoria ni el humor crítico.

Julio F. de Maruri tiene acentos superrealistas. Imágenes como visiones trágicas que poseen indudable valor poético pero que, en el conjunto del poema, quedan un poco faltas de fuerza expresiva suficiente. Su mejor poema es *Tu tiempo,* escrito en versículos apocalípticos, clamantes contra lo falso y lo injusto, crecidos como una señal de esperanza.

L. de L.

rece
de
cio-
solo

a es
In-
jue-
er y
pa-
nas,
co-
ntor
ten-
mor

iene
ímá-
gicas
valor
con-
n un
pre-
ejor
crito
icos,
so y
omo

L.